叶渭渠著作集

日本小说史

叶渭渠 著



本书对日本小说的产生、发展做了系统的探讨。在日本上古神话传说、原始歌谣和原初散文·韵文文学的土壤滋润和中国文学的影响下，产生了最早包含日中神话传说故事和神仙谭因素的短篇物语、以上古和歌为母胎的“歌物语”、古代长篇的王朝物语、近古战记小说，以及各种类型的通俗小说，形成了古代和近古日本小说的民族特色。近代以来，日本在与西方文学的交流中，引进西方文学的理念和方法，从翻译小说到吸收西方各种主义形态的小说，经过百余年从模仿到融合、创新，向多样化的方向发展，实现了传统与现代的完美结合。作者最后总结了日本小说走向世界的历史经验，展现了当代小说发展的趋向。


ISBN 978-7-301-15348-2

定价：52.00元

叶渭渠著作集

日本小说史

叶渭渠 著



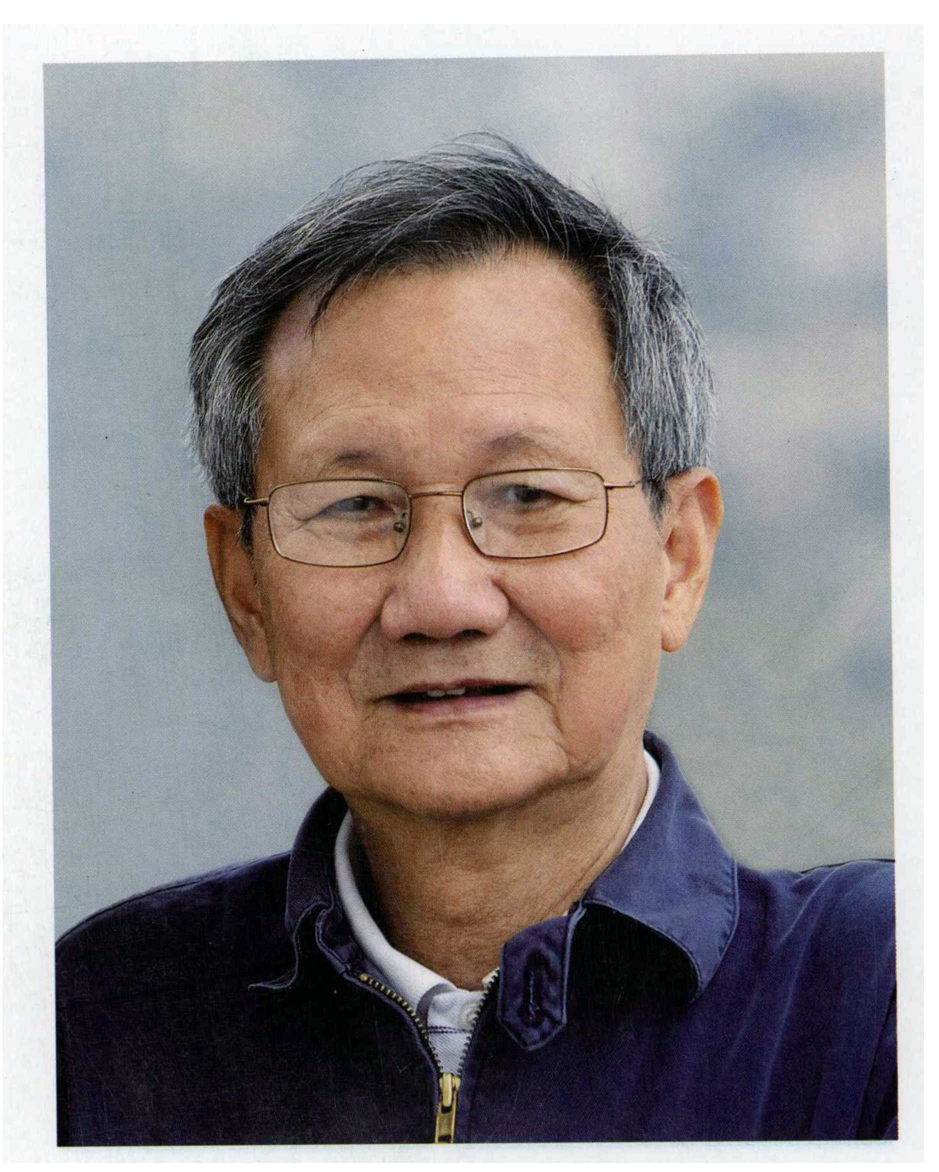
图书在版编目(CIP)数据

日本小说史/叶渭渠著．—北京:北京大学出版社,2009.7
(叶渭渠著作集)
ISBN 978－7－301－15348－2

Ⅰ．日… Ⅱ．叶… Ⅲ．小说史—日本 Ⅳ．I313.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 095087 号

书　　名：日本小说史
著作责任者：叶渭渠　著
责 任 编 辑：诸葛蔚东
标 准 书 号：ISBN 978－7－301－15348－2/I·2115
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　址：http://www.pup.cn
电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62765016
出版部 62754962
电 子 邮 箱：ss@pup.pku.edu.cn
印　刷　者：北京宏伟双华印刷有限公司
经　销　者：新华书店
650 毫米×980 毫米　16 开本　29 印张　492 千字
2009 年 7 月第 1 版　2009 年 7 月第 1 次印刷
定　　价：52.00 元



叶渭渠

自　序

叶渭渠

耄耋之年，有机会将刚完成的一部新作和选出两部主要的旧作整理或修改，出版三卷本的作者著作集，作为个人大半生研究成果的集大成，回顾和总结自己求学求知的历程，感慨万千。

作者于1956年北京大学东方语言文学系毕业以后，进入国务院对外文化联络局，从事对日文化交流工作，主要担任译员。1958年，这个机构升格为国家对外文化联络委员会。是年，随中国音乐家协会主席吕骥同志率领的中国艺术团访问日本，第一次接触到日本的人文景观，置身于日本文化氛围中，心中不由地涌起一种新鲜感。回国后，由于工作的需要，当过领导的机要秘书，然后长期从事职能部门的日本文化调研工作。在时任领导、著名诗人、日本俳句研究家和翻译家林林同志的亲切鼓励和指导下，开始从事业余写作和翻译。但是，在那个年代，尽管你积极参加各项政治运动，尽管你很好地完成本职工作，并受到领导的表扬，有时还是会被某些人指责为“搞自留地”，“走白专道路”。尤其是文章在报刊上发表后，更会被作为“追求成名成家”而加以批评。林老在这样的大环境下对我的支持，让我迈出了求学求知的第一步，为其后从事日本文学、文化研究打下初步的也是重要一步的基础。

在那个空前大劫难的年代，我正处于青壮年时期，1969年全家四口人被一锅端，下放河南农村体力劳动改造三年，失去了很多，却寻回了最重要的失去——自我，逐步恢复独立思考的能力，决心弃政从文，弃仕从学。回到北京以后，进入人民文学出版社从事日本文学编辑工作，学做选题，做编书，与译者交流，开始学习翻译一些中长篇小说，为我其后翻译日本文学铺垫了一条新路。历史性的灾难刚结束，编辑之余，我首先选择了川端康成这个在当时来说难度较大的作家，作为翻译和研究日本文学的切入点，试图打破迄今只翻译日本无产阶级文学和批判现实主义文学的既成局面。《雪国》译毕，险些胎死腹中。几经周折出版之后，遭人撰文指

责“《雪国》是描写五等妓女”，译介《雪国》是“嗜痂成癖”。我没有气馁，而且得到从名家到普通读者来函或撰文热情鼓励。曹禺先生来函云：“昨日始读川端康成的《雪国》，虽未尽毕，然已不能释手。”刘白羽先生也多次来函或著文盛赞川端康成文学之美。他在一封信中写道：“天虽然阴沉，但你们送给我的成堆贵著，在我的心灵里却闪耀辉煌，我摆在沙发前书几头，这是美的大山，这是你们二位的心血之铸，我如获至宝。”他们鼓励我在学问上为求真求实不断努力，我继续翻译了川端康成的系列作品和撰写了《东方美的现代探索者川端康成评传》、修订版《冷艳文士川端康成传》等。现在回头来看，当年谁会料到拙译川端康成的《雪国》，于2002年被教育部全国高等学校中文学科教学指导委员会指定为大学生必读书目之一，而且是必读书目中唯一一部日本文学作品。迄今为止已有二十几家出版社出版了这部拙译本，这不仅仅是我个人对学术真实的执着结果，更是在于时代的进步，国家和社会的进步，也是文化和文学的进步。

在出版社工作时，由于种种原因，几位资深编辑要求调离，我这个新编辑也在其中。当时胡耀邦同志主政，对高职知识分子十分重视，并制定了新政策。时任党委办公室主任向我透露此事，间接表达对我要求离职的理解。我的愿望也由此得到了实现。其中三人分别到了中国社会科学院外国文学研究所、美国研究所和中国艺术研究院。我也有幸，时任中国社会科学院日本研究所所长、著名国际问题专家何方同志不嫌弃我这个五旬有余的老人，接纳了我，让我兼及研究日本文化，并两次征询我的意见，让我担任社会文化室主任，我自觉不是当“官”的料，既已下决心从文、从学，就接受了前者，而婉谢了何老的好意，以“寡欲勤奋”作为自己的座右铭，全身心地投入到科研工作上，进入了前半生曾苦苦追求的学术理想之境。

何老的指点，让我兼及研究日本文化，扩大了我研究日本文学的视野。其时正值改革开放后的80年代初期，我国学界提出了“更新文学观念”和“重写文学史”、“重写学术史”的议题，并进行了热烈的讨论。我借此良机，积极学习文艺学、文化学、美学理论以及相关边缘学科的知识，重新整理多年来积累下来的图书目录和已经搜集到的资料，还进行一些中期研究课题，撰著了《日本文学思潮史》，与月梅合著了《日本人的美意识》，并为撰写《日本文学史》做着前中期的准备工作。

在这个时候，一家出版社来约稿，我们提出几位作家的作品，其中有

三岛由纪夫的《春雪》。因为写《日本文学史》现当代文学部分，三岛由纪夫其人其文是不可回避的问题。但是，在“文革”期间提供当时第一夫人御览的《文艺专辑》，将三岛由纪夫定性为“推动日本军国主义加速复活的反动作家、右翼法西斯分子”，他的作品是“贯穿着武士道加色情的黑线”，“是日本军国主义逐步复活的一个侧面。”虽然我们当时手头掌握的资料有限，但从他的《春雪》等作品来看，对这个结论是存疑的。不过，提出翻译《春雪》这个选题，我们也有所顾虑，曾与林林同志商量过，林老让我们不要带这个头。我们将此意见坦承告诉了出版社。幸好出版社层层请示，最后获得时任主管意识形态工作的中央高层领导批准，《春雪》终于由月梅翻译，三岛由纪夫小说终于第一次得以在我国公开出版发行，与我国读者见面了。

1989年之后，我退休了，但仍坚持走我的独立求学之路。1991—1992年访美、日两年期间，我们进一步广泛地搜集日本文学史的有关文献，与日本作家、文学史家对文学史的写作深入交换意见，同时也掌握了三岛由纪夫的大量资料，进行了深入全面的研究后，不能认同《文艺专辑》对这位作家及其作品的上述定位，于是我在《文艺报》等报刊上发表了多篇文章，就这位作家的精神结构的双重性和文学作品的复杂性论述了我的观点，还主编了“三岛由纪夫文集”（全10卷）、月梅撰写出版了《怪异鬼才三岛由纪夫传》，以供读者重新辨析三岛由纪夫及其文学。此时，有人指责我们搞“三岛热”，为“军国主义分子”翻案，公开攻击我们“没有民族感情”，甚至以非学术的手段引来外力干预我们召开的“三岛由纪夫文学研讨会”，以及发生某部门时任某副部长个人大笔一挥责令停止发行经过主管部门合法审定出版的“三岛由纪夫文集”的非常事态。于是，我将研讨会的论文合集出版了《三岛由纪夫研究》，再主编一套全新的“三岛由纪夫作品集”（全10卷），经过主管部门同意后出版了，以便让学界和读者更多、更全面、更客观地了解三岛由纪夫及其文学，进行学术探讨乃至学术争鸣。通过这些事，使我们懂得做学问贵在坚持，贵在迎难而上，贵在不懈地维护学术的尊严和追求学术的真理。

1993年，受到国务院表彰“为发展我国社会科学事业做出的特殊贡献”，给予政府特殊津贴并颁发证书。在突破川端康成和三岛由纪夫这两个难点——一个在伦理观念上，一个在政治观念上——总结研究日本文学及其历史的经验教训的基础上，我与月梅准备了多年的《日本文学史》（全六卷）进入写作阶段，经由中国社科院推荐，列入了国家社科基金

"八五"和"十五"规划项目。从此这个课题前后花费了整整十年的功夫最终完成，收入季羡林先生总主编的"东方文化集成"于2004年出版，获得国内外学界的积极评价。北京大学教授、"东方文化集成"中华文化编主编刘烜同志著文评价说："叶渭渠、唐月梅教授的《日本文学史》（全六卷）是国内最有规模，在学术上有总结性、奠基性的著作"。日本著名学者加藤周一称赞"其贡献是不可估量的"。这部《日本文学史》荣获第二届中国社科院离退休人员优秀科研成果奖一等奖。《日本文学史》和此前出版的《日本文学思潮史》、《日本文化史》（图文本）、《20世纪日本文学史》等多部论著，被20多所大学有关院系（包括台湾师范大学东亚文化暨发展学系）列为考研必读参考书。2007年由中国社科出版社出版的《中国人文社会科学学术影响力报告》（2000—2004）排名外国文学学科论文引用前10名作者中，愚排列第6名。这些过高的评价和奖励，对我是极大的激励和鞭策，让我更不敢怠慢，更有信心地继续焕发迟暮的学术活力。

今年八旬的我，刚刚完成我院老年科研基金项目《日本文化通史》，就着手整理旧作《日本文学思潮史》和修订编录《日本小说史》，筹划出版三卷本著作集作为我一生求学的纪念，也作为报答何方老所长给我求学机遇的恩情，以及献给社会和读者的一份学情。我们研究所新任所长李薇同志闻知我的这个意愿之后，在上任交接工作的百忙之中，还为促成出版这套三卷本著作集操心，付出巨大的智慧和精力，获得了我院老干部工作局、日本国际交流基金会日本文化中心、北京大学出版社及总编张黎明同志的大力支持，资深编辑诸葛蔚东同志的精心策划，还有我院外国文学研究所研究员许金龙同志多方操劳，以及我院少数民族文学研究所乌尔沁同志等同仁对此事的关心，使我的意愿得以实现。日本研究所还计划为此召开出版纪念和学术研讨会，并得到我所办公室屠亮智、彭华等同志的大力协助筹备。在这里，千言万语也未能表达我对他们的谢意于一二。我谨向他们，也向关心我的同仁和读者表示我的心意：我求知永不言倦，求学永不言老，在我不多的余生中，分秒必争永不停步地在求知求学之路上继续走下去！更加坚定地在求真求实之路上继续走下去！

最后还得多写几句，这套著作集中的《日本文化通史》刚完稿，月梅成为本书的第一读者，提出了很好的意见，有关艺能戏剧的几节共同商讨而写就。我们去年刚搬迁至百子湾南二路，第一次撰文于新书斋，之所以命名为"倚梅斋"，一是我们以为学人应有像梅花凌寒傲霜那样的风骨，

二是我与月梅在几十年求学之路上紧密相倚走了过来，也是我们大半生努力为人为文实践的一个缩影。还有旅美前后多年，儿女、儿媳女婿不顾平日工作繁忙，周六日经常陪我们到斯坦福大学东亚图书馆、胡佛研究中心图书馆、奥克兰亚洲图书馆借阅我们需要的参考文献和复印图书资料，在我们著译工作中也留下了他们浓浓的亲情，助我们在快乐的生活环境中，提高工作效率，在美期间完成了一些主要论著和译作。

简单回顾几十年在晴朗或阴雨的天候下走过的路，写下此小文作为这套著作集的自序，敬希读者不吝批评指正。

2009 年春　写于百子湾南二路　倚梅斋

目　录

第一章　古代小说的诞生

日本小说的起源——传奇小说《竹取物语》——韵散文结合的小说《伊势物语》——古代中篇小说的滥觞

第一节　日本小说的起源

文学是由诗歌、小说、散文、戏剧、文学理论和批评五大类组成。小说作为文学的重要组成部分，它与文学的其他部分的缘起，息息相关，有着血肉和魂灵的联系。从日本文学史来说，日本自远古开始，就诞生了以神话、传说、原初歌谣等口头文学。这些口头文学的动机，以不自觉的生活意识为中心，而不带有明确的文学意识的。这种不自觉的生活意识，与劳动、信仰和性欲的意识结合得非常紧密。从本质上说，它们只不过是当时实际生活的自然胚胎。口头文学是口诵传承，并无文字记载，主要经由历史文学书《古事记》、《日本书纪》、《风土记》，以及志怪的《日本灵异记》、传奇的《浦岛子传》等传承了下来，其中许多富于文学意味的描写手法，都被吸收到其后的小说创造中来，丰富了小说的表现手法，这对其发生和发展有着明显的影响。

作为日本口头文学重要组成部分的日本神话，分为天地创始神话、自然生成神话、文化始源神话、风土神话四大类。日本神话的历史主要是从所谓“神代”开始，《古事记》就记录了天地始分的混沌状态：“世界尚幼稚，如浮脂然，如水母然，漂浮不定之时，有物如芦芽萌长，便化为神。”于是，日本神话故事记述了天地始分，生成高天原诸神，分别代表宇宙的根本和宇宙的生成力，存于幽冥之中而不现身于世间。其后又生成七代诸天神，称为“神世七代”。最后一代的伊邪那岐和伊邪那美男女二神，到了天浮桥上，去修理坚固那个漂浮着的国土，用天神赐给的天之琼

矛搅动海水，成为一岛。他们降到岛上，生产诸岛和八百万神，然后天地分离，八百万神人格化。《日本书纪》是这样叙述这段神话故事的："古天地未剖，阴阳未分，混沌如鸡子，隐约萌芽。清澄者成天，沉浊者成地，精妙易群聚，混浊难凝结，故先成天，后成地。"它在于说明天地是对等的世界，将伊邪那岐、伊邪那美二神作为阴阳的体现，伊邪那岐是天神、伊邪那美是地神，通过他们的和合，生成绵亘天地的世界和万物。关于这段神话故事，在原初的歌谣《万叶集》中也有所反映："天地初开天河原，八百万神集神言。天照大神治苇原，瑞穗之国长天久。"

与上述"天地始分"的神话占有同样重要地位的，是"自然生成"和"文化始源"的神话。自然生成的神话，主要以自然界为对象，以当时的认识来说明自然界的现象，并将其"神格化"。《古事记》神话就伊邪那岐从黄泉国归来，至筑紫日向之桔小门之阿波岐原，举行祓禊，洗涤身体的污秽时，这样写道："伊邪那岐洗左眼时所生的神名为天照大神，其次洗右眼时所生的神名为月夜见神，其次洗鼻时所生的神名为速须佐之男神。"这里的天照大神、月夜见神、速须佐之男神三神，也就是日神、月神和暴风雨神来历的神话故事。在日本神话中，"日月成为天的两眼"，日神天照大神成为皇祖神，又称太阳女神。以此为出发点，展开一个个"神代"的"天孙降临"及其后的神话故事，有的是农业起源有关的火神、食物神等的故事，有的是宗教文化有关的故事，其中比较重要的神话故事，是"征服八岐大蛇"、"让国"等英雄神话。此外，还有男女爱情的神话，比如香具男山神爱上亩火女山神，耳犁男山神起而相争的故事，这个三山相争的神话故事，口头传诵，后来记入《播磨风土记》。这个神话故事还通过口头传承，也形成原始歌谣被记载在《万叶集》中："香具耳犁爱亩火，相争神代已形成。古来相传既如斯，现世此事更难平。"

由口头文学的原始歌谣，到作为文字文学的古代歌谣和原初短歌的发展，逐渐产生了朦胧的文学意识。在这里特别值得强调的是，《古事记》、《日本书纪》已开始接触到歌的感兴和语言表现问题，比如提出："聆是歌，则有感情而歌之曰"等。它们的内容主要由宗教生活和共同体乡土生活的需要产生，试举在古代歌谣和原初短歌中占有一定比重的《思国望乡歌》为例："大和是个好地方，重叠青山作屏障。万绿丛中大和国，实实在在好风光。"此时大部分歌已从原始歌谣向古代歌谣、原初短歌连续展开，酿造出《万叶集》初期的歌谣和短歌。以《古事记》的八千矛神的

歌与《万叶集》正述心绪歌作比较来看，《古事记》的八千矛神的歌话中，八千矛神将求婚于高志国的沼河比卖，到了沼河比卖的家里，乃作歌道：

八千矛尊神，
在八岛国里找不到妻子，
在远远的高志国里，
听说有贤淑的女人，
听说有美丽的女人，
跑去去求婚，
走去去求婚，
大刀的系带还没有解，
外套的衣服也没有脱，
在姑娘睡着的门板上，
站着推了来看，
站着拉了来看，
青山上怪鸱已经叫了，
野鸟的雉鸡也叫了，
家禽的雄鸡也叫了，
可憎呀那些叫的鸟，
把这种鸟都收拾了吧！
急走的带信使者，
这事情就是这样的传说吧。①

《万叶集》的正述心绪歌中的一首歌曰：

到异国他乡，
寻找美满的婚姻，
大刀的系带，
尚未来得及松解，

① 此歌引自人民文学出版社版周启明译《古事记》，文字略作修改。以后部分原作，译文，引自不同中译本，不另注释。

啊，天色已经黎明。

从这首《古事记》的歌谣和《万叶集》的原初短歌，就可以发现两者的连续与非连续的关系，前一首歌谣，唱出到高志里求婚，大刀的绳索还没有解，怪鸮、雉鸡、雄鸡已叫了，即天已黎明了，是一篇大长歌，使用了重复叠句；后一首短歌，咏颂异国结婚行，大刀未解已黎明，它们都是抒发了求婚之夜的心境和叙述当夜的情状，定型在五七调上。在歌的发展史来说，它反映了古代歌谣完成了向短歌形态的过渡。

上古和古代歌谣最后通过咏歌内部变革，以短歌形态为主体，完成了日本民族诗歌的形式——和歌的形态，产生了日本文学史上第一部和歌总集《万叶集》，开始了作为最早的文字文学之一的抒情诗的时代。它连同神话、传说的传承与创造，便催生了最早的文字文学之一的传说物语与歌物语这两种最早日本小说形态。

作为日本古代小说的物语文学产生之前，古代和歌的蓬勃发展，但一般文学性的作品，大多局限在单纯记神怪、寓言与写轶事上，而且只是粗陈梗概，结构松散，人物形象不鲜明，更未能引向现实生活的天地。和歌虽然也使文学创作得到丰富的养分，但日本和歌形成的背景是社会矛盾还没有激化，作者和社会几乎没有根本的对立。有的作者如柿本人麻吕创作的悲剧色彩，大伴旅人歌作的忧郁情调，特别是山上忆良的《贫穷问答歌》，虽然都有对现实愤懑的倾诉，反映一定社会的矛盾，但就大多数和歌而言，都是表现自我，吟颂自然，或者作为贵族社交及恋爱赠答的工具。因此这种韵文文学模式已难以反映复杂的社会生活的变化和发展。这种文学发展的过程，必然要求有一种新的文学形式或体裁来补充。

与此同时，为了适应新文学本身的发展，日本民族创造了自己的民族文字。日本的文字文学是萌生于上古引进汉字之后。据古文献记载，日本引进汉字可以远溯 1、2 世纪，当时借用汉字表音，使用日本固有语言来读汉字。换句话说，就是使用纯体汉文体来传达纯粹的日本语，仍然是用日本语来思考的。推古时代即 6 世纪末，开始运用日本语表记汉字，借用汉字的音与义标示日语，从纯体汉文体演进到变体汉文体。奈良时代即 8 世纪中叶广泛使用，特别是多用于《万叶集》，故称“万叶假名”，于平安时代初期即 8 世纪末至 9 世纪，逐步完成了“假名”文字。这个发展过程，不是以前者取代后者的形式，而是纯体汉文体、变体汉文体和“假名”文体三者经历一个相当长的共存的过渡阶段，最后完成日本民族文字

的创造。

这种文体的变迁，从日本文字文学的发展历程也可以反映出来。诞生于8世纪前中期日本最早的文字文学《古事记》、《风土记》使用变体汉文体，《日本书纪》则借用纯体汉文体，第一部总歌集《万叶集》开始使用“万叶假名”。这之后经过“汉风文学时代”，流行利用中国语言和文字创作汉诗文。905年问世的《古今和歌集》的序文，同时使用假名序和汉文序，乃至平安时代中期，一些日记文学还保留书写变体汉文体。但是，无论是使用纯体汉文体还是变体汉文体来表达日本民族的思想感情，都会受到语言与文字不协调的束缚，古代文学的全面发达，就要求完成汉文体的完全和文化，把文字更直接与日常语言统一起来，使之更自由地表达自己民族的思想感情，更自由地运用自己民族的表现方法，以及应用这种文体的新文学模式的出现，于是用假名书写的虚构小说形式——物语文学便应运而生。从物语文学的嚆矢《竹取物语》与歌物语《伊势物语》的始祖的和文率已分别达91.7%和93.7%①，就可以引证这一点。

还有不能忽视的一点，日本小说的诞生，还存在着外在的因素，那就是早已传入的中国古代小说，比如六朝的志怪小说和隋唐传奇小说《搜神记》、《神异记》、《游仙窟》，以及佛教典籍的神怪故事等，对于日本古代小说在题材的选择、故事的构思、情节的组合、表现的方法和文本的确立等方面，都起到了渗润的作用。换句话说，吸纳中国小说的“神异”的构思，融合寓言和志怪神怪传奇的表现手法，乃至“升天”这样的中国古代传统民间传说故事，以及长期以来在日本广为流布的汉籍、汉文学深厚的文化底蕴，都成为催生日本古代小说的一个重要外部因素。

日本古代最早出现的小说，是称为“物语”这个模式。所谓“物语”，从和文的“ものがたり”来说，是将发生的事向人们仔细讲说的意思。从小说文体来说，也就是说话文体。这是将日本化了的文体与和歌并列使用而创造出来的，这是日本古代最早的小说模式。《竹取物语》、《伊势物语》的出现，便正式确立了“物语”这个日本古代小说的新体裁，推动着日本古代文学的变革和发展。

“物语”最先是分传奇物语与歌物语两类。传奇物语，如《竹取物语》，是对民间流传的故事进行加工和创造，增大其虚构性，赋予浪漫的色彩，并加以艺术的润色，提炼成比较完整的故事。歌物语，如《伊势物

---

① 根据宫岛达夫编《古典对照语表》统计。

语》则与中国的“本事诗”近似，采用和歌与散文结合，互为补充，叙说着世间的故事和人间的情感。这两类物语文学，都是脱胎于本土或外来的神话故事和民间传说，形式都是由一个个相对独立又互相连系的短故事组合而成。这两类物语文学向独立的故事发展，经过以传奇为主的《竹取物语》、传奇与写实结合的《宇津保物语》，到写实的《落洼物语》，将物语逐渐长篇化，接着产生了长篇的虚构物语。《源氏物语》就是统合虚构物语与歌物语两者，以写实与浪漫手法虚构的故事与诗歌相结合构成，拥有独自的文学想像力的空间，形成一种新的物语品种——创作物语，它是一种颇具规模的长篇小说形式，从而将日本古代小说推向最高峰。

这些物语文学的诞生，标志着日本小说拥有自己的独特形式、自己的规模和自己的特色，并且使古代的日本小说日臻成熟，日本古代文学也进入一个新的更多样化的历史阶段。随着时代的变迁，作为小说类型的物语文学不断发展，至近古，产生了历史物语、军记物语、说话物语等类型的物语文学。据日本学者考证，从平安时代至镰仓时代创作了200部以上的物语文学作品，但现存仅约40部。[①] 可以说，物语文学的出现，在日本小说发展史上具有划时代的意义。

第二节　传奇小说《竹取物语》

《竹取物语》，又名《辉夜姬物语》，是最早的一部以散文为主，适当并列使用和歌的短篇小说作品。出书年代未详，有各种推测，上至弘仁年间（810—823），下至天历年间（947—959），相距1个世纪之遥。根据《源氏物语》的记事，确定于延喜以前即9世纪后半叶成书。作者紫式部在“赛画”一回中就指出：《竹取物语》是“物语的鼻祖”，并讲述了主人公“辉夜姬不染尘世，怀抱清高之志，终于升入月宫”的故事，并多有评论，如阿部御主人是“真乃乏味之至”，车持皇子“可谓无聊之极”等。近古国学家本居宣长持此说，认为“从延喜就已见这部作品”（《〈源氏物语〉玉小栉》）。一些学者还从《竹取物语》末尾写到“这山（指富士山）顶上吐出来的烟，直到现在还升到云中”一句来考证，根据古文献《三代实录》记载富士山喷火是于贞观六年（865），所以推断成书定在此

① 引自《日本古典文学大辞典》（简约版），岩波书店1986年版，第1819—1820页。

前后。成书年代虽众说纷纭，但《竹取物语》是作为短篇小说——短篇小说的嚆矢，则是无可争辩的史实。

《竹取物语》的作者不详，多数学者认为作者有相当佛典和汉籍的教养，也很有才华。其中一种说法是僧正遍照，一种说法是源顺或源融，但都是从作者的思维方式、文体表现到和歌歌风来分析，带上一定的主观性，缺少文献学的论证方法，实难下一个符合客观史实的论断。现在流传下来的版本，虽几经历朝人的修订和诠释，但从整体来说，仍保持古代小说的风格，且是第一部用假名书写的古代小说，第一次实现了日本语言与文字的统一，对于其后古代小说乃至整个散文文学的发展具有重大的意义。

《竹取物语》的"竹取"，即伐竹之意。故事记述竹取翁在竹筒中发现一个3寸长的小人，带回家中盛在竹篮里抚养。3个月后，小人长大成一个姑娘，姿容艳美，老翁给她取名辉夜姬。从此老翁伐竹，常常发现竹节中有许多黄金，不久便成了富翁。这时候，石作皇子、车持皇子、右大臣阿部御主人、大纳言大伴御行、中纳言石上麻吕等五人热烈向辉夜姬求婚。辉夜姬故意提出难题：谁若寻到她需要的罕见宝物，就表明真正有诚意，自会许配给他。这五个求婚者，有的去冒险寻宝，有的采用欺骗手法求宝，但都落了空，还滑稽地出了丑。之后，当时权力的最高代表——皇上也企图凭借权势，亲自上门逼辉夜姬入宫。辉夜姬坚决不从。最后一个中秋之夜，在皇上派出千军万马试图抢亲之下，辉夜姬留下不死之药，穿上天衣，升回月宫去了。皇上令人将不死灵药放在最接近苍天的骏河国的山顶上，连同自己的赠诗"不能再见辉夜姬，安用不死之灵药"一起烧成了烟。从此这座山被称为"不死山"，烟火至今不灭。日语"不死"二字与"富士"谐音，这是富士山名之由来吧。

从这个故事的梗概可以看出，《竹取物语》是由化生、求婚、升天三部分构成，结构严谨，故事生动。作者通过庸俗的求婚与机智的抗婚这条主要矛盾的线索，突出了对金钱与权势的蔑视和抗争，以嘲弄、奚落、痛斥乃至抗争的方式，淋漓尽致地揭示了当时皇族官人乃至皇上的无知与虚伪，从客观上起到了一定的讽喻现实的作用。特别是作者以细致的笔触刻画了一个纯洁的少女形象，她充满了智慧和力量，并以此同这些上层贵族的愚昧与丑恶相对照，形成真善美与假丑恶的显明对比。尤以皇上派女官去求婚，竹取翁劝说辉夜姬入宫，辉夜姬严拒圣旨的描述，更是充分地表现了这一点。作者这样写道：当皇上差使女官要辉夜姬入宫，辉夜姬不

从。女官说："皇上说的话，在这国土里的人难道可以不听从！"辉夜姬坚决不答应地说："如果我这样说违背了皇帝的话，就请他赶快把我杀死吧！"皇帝无计可施，给老翁许愿，如果辉夜姬入宫，则封他为五品官。老翁劝说辉夜姬时，辉夜姬就说："您等待我去当宫女，以便取得您的官位，我就同时死去！"最后皇帝仍恋恋不舍，给辉夜姬赠诗相劝，诗曰：

归辇空荡愁满怀，
只因姬君不理睬。

辉夜姬回答一诗曰：

蓬门荜户乐长住，
琼楼玉宇不羡慕。

这段生动的对比描述，表现了一个纯洁少女"富贵不淫，威武不屈"的高尚精神，同时也间接地反映了抗拒强暴的意志，以及宁愿长住茅舍不羡慕琼楼玉宇的争取美好自由的愿望，凡此等等，细腻地表现了这位少女的心理机微。故事带民间传说性质，虽是虚构，但也不能否认它或多或少具有对现实生活的提炼成分，是说话性兼叙事诗式的。尤其是作者爱与憎的思想感情是鲜明的，说明作者对贵族社会现实具有敏锐的观察力和驾驭心理描写技巧的功力。

同时作者以"化生"、"升天"作为开头与结尾，充分发挥了文学的想像力，扩展了艺术表现的空间。这可能是用天上的"洁净"和人间的繁杂来作对照，加入"求婚"一节的强烈比较，对现实社会作一番冷嘲热讽。从某种意义上说，"升天"是"污浊"与"洁净"的对比，是对现世的污浊的一种批判。由此看来，日本物语文学产生之初，就显示了它作为小说的生命力。

关于《竹取物语》，首先是源于与本土固有文学的密切联系，古来日本拥有在自己的风土上培育出来的丰富的神话和传说故事，对《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等就多有传承。比如《丹后风土记》中的羽衣说话，就有仙女穿上天羽衣升天的故事；汉文传奇《浦岛子传》中也有"浦岛子暂升云汉，而得长生，吉野女眇通上天而来且去"这样升天的描写。又比如，与《万叶集》也有一定的因缘关系，《万叶集》的传说歌

中，有竹取翁偶逢神仙，觉得可爱又神奇，便与七仙女对歌的故事。因此，至少可以说，作者从中受到某种艺术的启迪而诱发，演绎为这样一个传奇的故事。所以在新的创作上，具备着客观的精神文化条件。它的新的创造，无疑是与日本民间传承有着血缘的关系，立足于传统的根基上的。

其次，与中国民间传说《斑竹姑娘》、《月姬》和“嫦娥奔月”也有明显的联系，已多有类比性可考证，一是从两者的女主人公辉夜姬和斑竹、月姬都是从竹出生，以竹幻化为女性的象征；二是在描写多名（有五名或三名者）男人向她们求婚，她们都出难题，难倒对方，使对方的要求落空。可以说，《竹取物语》无论在故事结构或思维方法上，都与《斑竹姑娘》、《月姬》十分雷同，尤其是所提出的难题，比如罕见的宝物天竺如来佛石钵、蓬莱玉枝、唐土火鼠裘、龙首五石玉、燕子子安贝，以及一些语汇，比如“不死之药”出于伽语等，都源于汉籍佛典所见，尤其是与道家的神仙谭等，自有不少可比性。《竹取物语》与日中古代传奇文学精神文化的交流，就形成其产生的重要因子，同时也说明中日两国文学和文化交流的历史渊源。

加藤周一曾就其文本的特征进行考证：一是用带有汉字的假名文体来书写，其语汇有大陆文学（包括佛典）的影响。二是结构严谨、叙述简洁。故事富戏剧性，且不只是为了其本身的趣味才写局部的细部，而是把局部的细部置于整个结构中，使它同全体密切相关，必要时在充分的范围内加以叙述——这种抽象的合理精神，对9世纪的日本人来说，只有通过彻底消化大陆文化才能表现出来，作为土著思想的表现，恐怕是不可能的吧。就是说，可以认为《竹取物语》作者不仅会读汉文，而且大概精通中国古典文学。[1] 换句话说，至今虽尚无历史文献学的考证，足以实证《竹取物语》的产生与中国某些作品的直接遗传基因。

《竹取物语》在日本文学史上占有一定的地位，首先，它具有神仙谭的本质要素，带着某种神奇性，又发挥了一定的文学想像力，显示了浓厚的浪漫主义色彩；其次，它具有严谨的结构，初步运用了文学的心理描写；再次，有一定现实生活的基础，不失其中某种的历史真实性，比如，西乡信纲根据《日本书纪》“持统天皇十年冬十月条”记载来考

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》，筑摩书房1978年版，第122—123页。

证，五个求婚者都不是完全架空的人物，而是有诸多历史人物原型的。[①]而且其中三人在史书上确有真名实姓。由此可以说，“竹取”的故事尽管来自许多民间传说的素材，但经过有意识的虚构，增加了生动的对话、细节的描写和心理的刻画，让想象在现实生活的基础上驰骋，尽管它多少还留有上古神仙谭、说话点缀的痕迹，人物性格描写也不够充分，但它第一次拥有了作为小说应具备的上述基本要素，在小说史、文学史上的意义是重大的。这些在此前的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》又是不可能做到的。

第三节　韵散文结合的小说《伊势物语》

《伊势物语》与《竹取物语》问世的年代相差不远，两者不可分割地展开日本古代小说的历史。高木市之助指出：“一方是《竹取物语》，另一方是《伊势物语》，这两者或是以原本的形态，或是独自成长，相互融合、构成，最终变质、分解，文学上的这一运行，也就是物语的历史”[②]

关于它产生的具体年代，众说纷纭，一种说法是，由于物语的中心人物是六歌仙[③]之一的在原业平，而当中的和歌又以他撰写的居多，占六分之一；另外多少还收入了在原业平的日记和作歌备忘录等，所以推断作者是以在原业平为主，后人补笔；或是平安朝初期的歌人，以在原业平的歌稿为中心而编成的。另一说是歌人伊势之作。还有一说认为作者是《古今和歌集》和《新撰和歌集》的撰者、歌人纪贯之的手笔。至今仍没有统一的说法。

一般认为成书年代是延喜元年（901）之后，即约在10世纪初，《古今和歌集》问世之前已有原型，现在的存本是《古今和歌集》之后成立的。有关作者的说法，无论怎样不一致，但物语的主要人物都与在原业平

---

① 西乡信纲：《〈竹取物语〉的文学地位》，收入《日本文学史研究资料丛书·平安朝物语》（Ⅰ），有精堂1979年版，第44页。

② 高木市之助：《物语的历史》，收入《日本文学史研究资料丛书·平安朝物语》（Ⅰ），有精堂1979年版，第52页。

③ 平安时代六位有名的和歌作者，他们是在原业平、僧正遍照：喜撰法师、大伴黑主、文屋康秀、小野小町。

有关。在原业平是阿保亲王的第五王子，也称在五中将，或称在中将，所以《伊势物语》又称《在五物语》或《在五中将日记》。书名之由来，也有各种不同的解释，有的认为书中谈及伊势斋宫，或全书最重要的是叙述伊势斋宫的事，有的认为书中涉及伊势国之事，也有的认为是因为作者为女歌人伊势，更有的认为伊是女，势是男，正是男女故事，所以才称《伊势物语》。

这部物语是日本第一部歌物语，是以和歌为母胎发展起来的。说得具体点，是由《在原业平集》的和歌为中心发展而来的。它由125段故事、206首和歌（也有的版本为209首）并列构成，每段故事联系不大，主要通过歌人在原业平“风流”、“好色”的每个小故事松散地贯穿起来，没有完整统一的情节。写的是主人公举行“初冠”[①]、外出游猎，以及在宫廷内外的恋爱情事，一直到他临终赋诗感慨人生。书中反映的主要是男女间的情爱。其中有男女的纯真爱情，夫妇的恩爱；也有男人的偷情，女人的见异思迁。它表现了风流的情怀，好色而不淫。也有的地方对王朝歌功颂德，对暮年的悲伤慨叹；有的地方则注意到对社会生活主要是贵族生活的描写，如皇上行幸，高官欢宴；有的地方则是对景致的描写，以景托情；也有个别地方写到了身份低微之人，如“在荒凉乡村里的美女”、“在农村耕作的人”、“身份卑贱的仆役”的生活，从不同角度揭示了喜怒哀乐的种种世相。以第40段故事为例：

它描写一个富家公子，爱上他母亲使唤着的丫环，父母认为这少女是卑贱之身，加以反对。儿子没有一点反抗的勇气，少女更无力去抗争，最后少女被主人驱逐出门，她咏了1首和歌，托人送给这家公子，歌曰：

欲问送我至何处，
悲别泪河甚渺茫。

这一简短的描写社会地位贵贱不同的青年男女的爱情小故事，不仅表现了纯洁的爱情，而且揭示了古代贵族社会在婚姻问题上存在的不合理的门阀制度，流露了趋于没落的贵族的彷徨、孤独和不安的思想情绪，最后是以回避矛盾来结束故事。不难看出，在贵族社会里，婚姻制度是社会制度的有机组成部分。它从一个侧面反映了当时社会存在的贵族豪门和市井

---

① 日本古代贵族11岁至16岁时举行的成年仪式。

细民间的对立。

《伊势物语》故事的描述和人物的刻画无限地使用和歌的材料，散文则非常简洁，多者1段两三千字，少者20、30个字，而且各段之间似相连又不相连，各有其不同的内容。在表现法上，通过作品中人物的语言和行动的描写来刻画人物性格的同时，还运用大量和歌表现作品中人物的思想感情，文与歌相辅相成，达到完美的契合，说它是“歌物语”非常贴切。其中也有一些描写，基本上全赖和歌而成立。比如第54段：

昔日有一个男子，咏一首歌与一个无情的女子，歌曰：

哪怕梦里亦欲逢，
袖湿疑是夜露浓。

寥寥几笔文字，托出一首和歌，把男子的痴心，女子的寡情的心理状态，表现得活灵活现。也有的用散文配诗式的语言来描绘景物，加浓了风光的气氛。比如第9段写到游富士山：

仰望富士山，在五月末炎热的时令，富士山顶上还覆盖着皑皑白雪。男子又赋歌，曰：

富士不识时令迁，
皑皑白雪积终年。

若与都城中的山相比，富士山的大小足可比得上二十个比睿山。其形状像个研钵，确实的美。

这样用简洁的散文，配以和歌，借景托情，将富士山四季一如的银装素裹的山峰出色地描绘出来，歌颂了作为日本国象征的富士山的壮丽景观，借此抒发了对故乡山河眷恋的情怀。

最后的第125段总括了男主人公的一生，写道：

昔日有个男子生了重病，自知行将谢世，弥留之际咏了这样一首歌：

人终有死早闻见，
未料瞬间踏黄泉。

近古国学家评称后人吟虚伪的辞世及悟道之歌，皆是伪善，甚为可憎。业平一生的诚意，表现在此歌中，显示着后人一生的虚伪。也许这不仅是对在原业平的评价，也是对《伊势物语》所描写的贵族社会男女情爱或“风雅”（みやび）、“好色”（色好み）审美的一种看法吧。作者本人在书中开卷直言，他是“即兴咏歌，以表过风流的情怀。”

在表现形式上，《伊势物语》与《万叶集》在歌与歌之间附上短文，或一联的歌附左注是相仿，甚至可以说是由《万叶集》第 16 卷的和歌前带有故事性的题序演化而成的。同时也与《万叶集》两男相争爱一女或一女有着许多情郎的相似故事，特别是以同时代的六歌仙之一的在原业平的和歌为中心，在和歌中驰骋着文学的想像力而展开主要故事情节，足见这部小说与上古日本文学的血肉的亲缘关系。

总括地说，《伊势物语》以在原业平为原型，完全取材于贵族社会的现实生活，有其一定的生活素材的积累，然后加以提炼和虚构，再充分发挥了文学的想像力。它全然抹去了《竹取物语》那种上古神仙谭、说话点缀的痕迹，确立了小说的虚构源于生活的基本原则，具有更起伏的故事情节，更丰满的人物形象，更深刻的心理描写，更增多了小说的艺术效果，对于完善古代小说，是起到先驱作用的。它为中长篇小说的创作提供了丰富的经验。

第四节　古代中篇小说的滥觞

——《宇津保物语》、《落洼物语》

在这种小说发展的状态下，全 20 卷的《宇津保物语》诞生了，这是古代长篇小说的雏型。作者未详。一说是源顺，最早记载于 13 世纪的《源氏物悟》注释书《原中最秘抄》、《紫明抄》。14 世纪的《河海抄》提出“源顺作云云有疑”，质疑源顺说，认为是古来所传，但未言及其理由；一说源顺是最先执笔者，后又经多人之手续写，一般倾向此说。成书年代也未详，一般推测最初面世是天禄元年至四年（970—973），最后完成长编作品，是于贞元（976—978）乃至长德（995—998）年间。

《宇津保物语》（或称《空穗物语》），开卷第一个故事，以主人公藤原仲忠与其母在北山杉林的大杉空洞中生活而开展。整个故事结构由三部分组成，各自形成独立的小故事，全书的主人公藤原仲忠活跃于整个故事的大舞台上，各类出场人物众多，以恋爱和政争为轴心，粗陈其故事。故事梗概如下：

第一部分“赛乐”，描写以争夺美女贵宫为中心的故事：清原俊荫赴唐朝所乘的船只遭遇海难，承佛陀保佑，仅他生还，漂泊至波斯国，从阿修罗喜得南风灵琴。归国后，俊荫奏极乐净土之乐，佛陀乘云造访，预言俊荫大积乐德，一家会繁盛起来。俊荫蒙佛陀之恩，子孙满堂。俊荫之女与藤原兼雅结合，产下仲忠，被人离间，俊荫逝后，母子移居北山的大杉空洞，与猿共栖。仲忠孝母。十余年后，他们母子获南风灵琴的灵验，得以返回京城。仲忠倾慕左大将源正赖之九女、绝世佳人贵宫，与源氏凉、仲赖等众多求婚者相争。其子主要对手是颇有财势且得秘传琴技的源氏凉。于是仲忠和凉两人在神泉苑竞赛音乐，天人降临。嵯峨天皇惊喜之余，宣旨将贵宫赐给凉，另赐后继朱雀天皇之女一宫给仲忠。然而，东宫却强行抢亲，凉只好娶贵宫之妹纱麻宫。仲赖则出家为僧。其时仲忠之母披露了她的南风灵琴的绝技，受任为宫中内侍。

第二部分“国让”，描写围绕立太子的政争故事：仲忠在其父的废宅里发现重要的典籍，便钻研学问，后奉敕令入宫讲授，与女一宫喜得一女儿，过着幸福的生活。然而，贵宫入宫后，改称藤壶，依然对仲忠不能忘怀。东宫有所顾忌，召仲忠妹梨壶为妃，藤壶、梨壶相继有喜，各生一皇子。权倾一时的源正赖，深感潜藏着危机感，倾力巩固其地位。当天皇让位之际，藤原氏和源氏之间权位争夺激烈，中宫召其兄太政大臣忠雅和兼雅、仲忠谋划让位，立梨壶之子为太子。众人恐因此而引起家庭破裂，且东宫倾于藤壶，中宫让位计划失去时机，实行“国让”，藤壶、梨壶皆成为女御。但政争纠葛并未完全解决。仲忠为逃避繁杂的人际关系，入山访问庵中的仲赖，其时虽一度传闻立梨壶之皇子为太子，最后确证天皇决定将藤壶之子立为皇太子。仲忠也受命任东宫大夫，天下恢复太平。

第三部分“高楼”，描写仲忠经历恋爱和政争的失败，超然于世的故事。仲忠为了向女儿犬宫传授灵琴的秘传，与母亲俊荫女于俊荫宅旧址上建筑了高楼，拒绝与世俗的一切交往，一年四季，高楼琴声回响，旋荡着一种自然的雅趣。仲忠传授完毕，八月十五日夜举行披露会，嵯峨、朱雀二天皇和藤壶破例出席、在披露会上，俊荫女的波斯风演奏，感天动地，

依靠神佛的力量，产生了一种异象，她的乐技超于仲忠，二皇大喜，追赠已故俊荫为中纳宫。这应验了佛陀的预言，音乐通过这样的风风雨雨，从俊荫→俊荫女→仲忠→犬宫这个艺术世家传授了下来。

从故事构思来说，以俊荫一家传授琴艺和贵族联姻而引起政治纷争为主题，从超现实的浪漫故事开始，最后又在传奇浪漫的氛围中结束。首先，它以渡唐谭、接受仙乐而展开《竹取物语》式求婚谭。第一部分就全赖于求婚的故事所构成，但它描写的求婚是以现实生活为基础，开始摆脱了传奇的色彩。同时通过仲忠与源氏凉相争求婚于一女，以及争立太子，由此引入宫廷权力争斗的故事，扩大了物语的主题，同时将全书引向高潮。这说明作者的创作已具有一定的生活意识，以及某种对社会批判的力量。不过，最后争斗以"国让"告终，又突然脱离现实生活，转向一个无矛盾无纷争的理想世界，实现大团圆的结局。也就是说，其主题凸显平安王朝贵族社会立太子纷争这一普遍存在的政治生活和相关的恋爱生活，增加了浓厚的现实性。同时又通过学琴，磨炼艺道，甚至将音乐神秘化，来宣扬崇高艺术精神的力量及其不灭之美，贯穿了追求艺术主义的理想。作者也许其时没有意识也没有能力将两者作对照，而开拓更富积极的社会生活内容的主题，只好以超自然的描写，在调和矛盾中结束了。

其次，继承和发展了《伊势物语》散文与韵文共存共进，全部作品拥有许多和歌，据日本学者统计，共计1003首[①]，并以它作为故事发展的主体，又推进散文叙事的形成与发展。叙事方面又插入了当时流行的中日传统说话故事，比如日本的"国让说话"、"琴曲说话"、"恋爱说话"，以及中国的二十四孝为典据的"孝子说话"、"佛教说话"等故事，以及当时四季举行各种仪式，比如"菊宴"、"梅花宴"、"重阳宴"、"中秋宴"等的描写，也多多少少受到中国文化的影响。在这些地方还是可以窥见中日文学交流和结合的痕迹。

再次，在人物塑造上，部分地摆脱了人物的概念化、类型化，对正赖、兼雅、仲忠、贵宫几个主要人物的描写，颇具个性化。对他们的性格变化的描写，特别是对仲忠感情生活，以及贵宫纯粹的爱与美的描写，是非常细腻的，挖掘出人性的真实，这是此前的两部短篇所不及的。这说明日本小说已初具长篇规模。

最后，从小说的文本来说，由于作者可能出自多人之手，写作时间的

---

① 久松潜一：《增补新版日本文学史》（中古），至文堂1981年版，第243页。

间隔也很长久，文体有古雅和古拙之分，并不统一。全书虽是说长篇，实是由一个个小故事组合而成，记述采取罗列式，前后事实不连贯，还有不少重复描写的内容，乃至互相矛盾的场面。比如，“菊宴”就存在许多大同小异的重复现象，“初秋”等卷前后的矛盾描写，脉络零乱，同时有的地方和歌与散文叙事不互相照应，存在乖离的倾向，作为长篇物语结构尚嫌松散。可以说，作为长篇小说缺乏整合性和统一性，说明作者们写作时并不具备明确的长篇小说创作的目的意识。

概括地说，《宇津保物语》是以散文与和歌并列展开的，它承袭了《竹取物语》的求婚故事和《伊势物语》的歌物语的形式，在坚持本土调和美意识的基础上，又吸纳不少大陆传来的儒佛文化思想，宣扬了儒教的忠孝伦理观和佛教的无常观，在继承本土文学和吸收外来文化结合方面作了新的尝试，自身也有所创新和发展。同时在立足生活，贴近时代方面又远远超越《竹取物语》和《伊势物语》，减少了传奇说话的色彩，增加了现实生活的内容，初步拥有自己的伦理道德观比如忠孝思想，和自己的审美价值取向比如风雅（みやび）理念，这样《宇津保物语》向长篇小说进化又迈出了一大步，在日本小说史上拥有独自的价值和意义。

继《宇津保物语》稍后面世的《落洼物语》，是一个中篇小说，成书年代也没有定论，一般认为大约在长德年间（995—999）即10世纪末。作者不详，推测是一个身份不太高的男子。这部小说描写中纳言源忠赖的女儿，受到继母的冷落，被迫住在一间低洼的屋子里，因而人们把她叫做“落洼”。落洼在家中备受虐待，侍女阿漕同情她。在阿漕和阿漕的丈夫——左近卫少将道赖的仆人带刀的帮助下，落洼认识了少将。少将真诚地爱上落洼，并娶她为妻，过着美满的生活。为此继母怀恨在心，对阿漕和带刀加以打击，另一方面少将对中纳言一家进行种种无情的报复。源忠赖故去之后，继母被彻底整垮，最后少将等见继母略有悔悟便宽恕了她，对她加以庇护，从而清除了这家庭的冲突。

故事是围绕贵族家庭生活而展开，其中写了恋爱故事，世故人情；也写了人世的寡情和官场的角逐。但中心思想似乎是劝善惩恶和宣扬贵族家庭的道德伦理。比如落洼、阿漕、带刀以及少将的扬善避恶，都是带有警世的意味，具有一定的哲理。作者甚至把少将描绘成“纵令皇帝许以公主，他也绝不接受”的人物，表现了对女性的专心一意，这显然是为了反映落洼的幸福，衬托继母虐待迫害落洼的失败，其他如描写典药助在继母的唆使下，对落洼的作弄，反过来少将等让一个呆子白面驹同继母的四女

儿结婚来报复继母，以及托出落洼和少将婚后的荣华富贵等等，目的也是在于达到宣扬善有善报，恶有恶报的因果报应思想。但另一方面，也提出了一种贵族社会新的道德的规范和价值，突出了爱情专一的可贵精神。作者在书中无论是对落洼和少将之间交往的描述，还是对阿漕和带刀之关系的着墨，都没有写出他们或她们同别的异性的关系。作者如此处理，在一夫多妻制下的当时，可以说是逸出了常轨，这于其他作品是不多见的。所以有的日本文学评论家认为：这部小说着意提倡“一夫一妻主义”也不无道理。

如果说，上述3部小说是以神仙谭为中心或始末的超现实的作品，以及以和歌为主体的作品，那么《落洼物语》完全是以散文为本，立足于描写现实生活，人物性格的塑造通过人物的说话、动作，并辅以书信、和歌加以表现，人物的心理刻画也非常细腻，初具典型性，还反映了许多庶民风俗和采用了许多会话技巧。它在完成日本古代小说模式方面起着重要的先驱作用。

以上4部小说的风格不同、题材迥异，但有一个共同点，就是将以往的一般文学作品，从单纯记神怪与写轶事的狭窄天地，引向了现实生活的广阔道路。它们揭露社会矛盾，歌颂进步理想，鞭挞落后思想。从作品中可以看出，尽管作者极力控制自己的思想与感情，尽量将故事作为纯客观的描写，我们从中还是不难看出它们所蕴涵的对真善美的追求，以及对假丑恶的暴露和不同程度的批判。在日本小说史上，这是首创的，而且无疑是成功的。当然，这些作品除了程度不等地表现一定积极意义外，还含有一些不可忽视的消极因素，比如明显地杂有许多宿命、虚无、遁世、调和等等思想。《伊势物语》对在原业平的描述有粉饰他空虚无聊生活的一面，《落洼物语》中少将和落洼最后同继母的言和，《宇津保物语》在调和矛盾中结束等等，似乎都可以说明这个问题。作者们往往是让人物性格发展到顶点时，就以调和或者妥协来结束他们笔下的故事。在许多情况下，甚至把贵族人物理想化。这就是通常所说的时代和历史的局限是不可避免的。

尽管这几部小说受到种种时代和历史的局限，但《竹取物语》以它对贵族的讪笑，《伊势物语》以它对现实世界的咏叹，《落洼物语》以它对贵族婚姻制度是非观念的评价，都做到发前人之所未发，《宇津保物语》对政争丑恶的隐隐暴露和通过音乐艺术所表现的真善美，从内容上、题材上和思想境界上，都为日本古代小说的发展做出了各自的贡献。

在日本小说创作上，《竹取物语》、《伊势物语》、《落洼物语》、《宇津保物语》，有各自的艺术特色。它们不仅开辟了日本小说的道路，而且开创了古典现实主义和古典浪漫主义的小说创作方法，在艺术上取得了很大的成就。

这4部小说问世之前，日本文学作品，一般只是粗陈梗概，结构松散，人物形象不很鲜明，但相对地说，这几部作品开始脱离了这种浅陋的状态，注意到了曲折的情节、比较完整的结构，以及人物性格的细节描写，使之具备小说的规模。其次，它们开始摆脱古代寓言、神话、史传的色彩而转向对现实生活——大部分是对恋爱生活或政治生活（政争）的描写，凸显了贵族社会的种种世相，表现了写实与浪漫的结合。再次，这几部作品经过有意识的虚构，不同程度上增加了生动的对话和某些心理的描写，并且初具小说的虚构性、现实性和批判性三个基本要素，而且三者开始形成一个有机的统一体。在日本古代小说形成之初，能够达到如此水平是很不容易的，很有文学价值的。它们促进日本古代长篇小说的成熟，促进世界第一部长篇小说《源氏物语》的问世。

第二章　古代小说高峰之作《源氏物语》

《源氏物语》成书的背景——《源氏物语》的主题与艺术成就——《源氏物语》与中国文化——紫式部确立“物哀”审美学

第一节　《源氏物语》成书的背景

《源氏物语》（约1007—1008）是日本的一部古典文学名著，对于日本小说的发展，产生过并继续产生着巨大的影响，被誉为日本小说的高峰之作。作者紫式部，本姓藤原，原名不详，一说为香子。因其父藤原为时曾先后任过式部丞和式部大丞官职，故以其父的官职取名藤式部，这是当时宫中女官的一种时尚，以示其身份。关于紫式部的由来有两种说法。一说她由于写成《源氏物语》，书中女主人公紫姬为世人传颂；一说是因为她住在紫野云林院附近，因而改为紫姓。前一说似乎更为可信，多取此说。女作家生殁年月，历来有种种考证，都无法精确立论。一般根据其《紫式部日记》记载：宽弘五年（1007）十一月二十日在宫中清凉殿举行“五节”（正月七日的人日、三月三日的上巳、五月五日的端午、七月七日的七夕、九月九日的重阳）时称自己是“年未过三十”的青春年华，以此上溯类推她生于天元元年（978）。一说根据《平兼盛集》载，式部逝时，其父仍在任地，认为其父于长和三年（1014）辞官返京，与此有关，因而推测她殁于此年。另一说则根据《荣华物语》长元四年（1031）九月二十五日出席在东门院举办的供奉仪式出现紫式部之女贤子的名字，却未提及她，故推断她殁于这一年之前。

紫式部出身中层贵族。先祖除作为《后撰和歌集》主要歌人之一的曾祖父藤原兼辅曾任中纳言外，均属受领大夫阶层，是书香门第世家，与中央权势无缘。其父藤原为时于花山朝才一时受重用，任式部丞，并常蒙宣

旨入宫参加亲王主持的诗会。其后只保留其阶位，长期失去官职。于长德二年（996）转任越前守、后越守等地方官，怀才不遇，中途辞职，落发为僧。为时也兼长汉诗与和歌，对中国古典文学颇有研究。式部在《紫式部日记》、《紫式部集》中多言及其父，很少提到其母，一般推断她幼年丧母，与父相依为命。其兄惟规，随父学习汉籍，她旁听却比其兄先领会，她受家庭环境的熏陶，博览其父收藏的汉籍，特别是白居易的诗文，很有汉学素养，对佛学和音乐、美术、服饰也多有研究，学艺造诣颇深，青春年华已显露其才学的端倪。其父也为她出众的才华而感到吃惊。但当时男尊女卑，为学的目的是从仕，也只有男人为之。因而其父时常叹惜她生不为男子，不然仕途无量。也许正因为她不是男子，才安于求学之道，造就了她向文学发展的机运。

式部青春时代，时任筑前守的藤原宣孝向她求婚，然而宣孝已有妻妾多人，其长子的年龄也与式部相差无几。紫式部面对这个岁数足以当自己的父亲的男子，决然随调任越前守的父亲离开京城，远走越前地方，逃避了她无法接受的这一现实。此时家道也中落。宣孝仍穷追不舍，于长德三年（997）亲赴越前再次表示情爱的愿望，甚至在恋文上涂上了红色，以示“此乃吾思汝之泪色”。这打动了紫式部的芳心，翌年，她离开其父，独身回京，嫁给这个比自己年长二十六岁的宣孝，婚后生育了一女贤子。结婚未满三年，其夫因染流行疫病而逝世。从此，她芳年守寡，过着孤苦的孀居生活，对自己人生的不幸深感悲哀，对自己的前途几陷于失望，曾作歌多首，吐露了自己力不从心的痛苦、哀伤和绝望的心境。其中一首悲吟道：“我身我心难相应，奈何未达彻悟性。”

其时一条天皇册立太政大臣藤原道长的长女彰子为中宫，道长将名门的才女，都召入宫中作女官，侍奉中宫彰子。紫式部也在被召之列。时年是宽弘二、三年（1005—1006）。入宫后，她作为中宫的侍讲，给彰子讲解《日本纪》和白居易的诗文，有机会显示她的才华，博得一条天皇和中宫彰子的赏识，获得很优厚的礼遇，如她的座车继中宫和皇太子之后位居第三，而先于弁内侍、左卫门内侍。因而她受到中宫女官们的妒忌，甚至受到某些女官匿名揶揄的赠物。同时有一说，她随彰子赴乡间分娩期间，与道长发生了关系，不到半年又遭到道长的遗弃。她常悲叹人生的遭际，使她感到悲哀、悔恨、不安与孤独。

可是，紫式部在宫中有机会更多观览宫中藏书和艺术精品，直接接触宫廷的内部生活。当时摄政关白藤原道隆辞世，其子伊周、隆家兄弟被藤

原道长以对一条天皇“不敬罪”而遭流放，道长权倾一世，宫中权力斗争白热化。紫式部对道隆关白家的繁荣与衰败，对道长的横暴专横和宫中争权的内幕，以及对一夫多妻制下妇女的不幸，有了全面的观察和深入的了解，对贵族社会存在不可克服的矛盾和衰落的发展趋向也有较深的感受。但是，她又屈服于道长的威权，不得不侍奉彰子，于是作和歌一首：“凝望水鸟池中游，我身在世如萍浮”，以抒发自己无奈的苦闷的胸臆，还另赋和歌一首：“独自嗟叹命多舛，身居宫中思绪乱”，流露了自己入宫后紊乱的思绪。她在《紫式部日记》里也不时将她虽身在宫里，但却不能融合在其中的不安与苦恼，表现了出来。

从以上情况可以看出，紫式部长期在宫廷的生活体验，以及经历了同时代妇女的精神炼狱，孕育了她的文学胚胎，为她的创作《源氏物语》打下了坚实的基础。

《源氏物语》作品成书至今未有精确的定论，一般认为是作者紫式部于长保三年（1001）其夫宣孝逝后，孀居生活孤寂，至宽弘二年（1005）入宫任侍讲之前这段时间开笔，入宫后续写，于宽弘四、五年（1007—1008）完成。在《紫式部日记》宽弘五年十一月份多日的日记里，也记载了这段时间《源氏物语》的创作过程，以及听闻相关的种种议论，并暗示有了草稿本。而且她在该月中旬的日记中这样写道：

> 奉命行将进宫，不断忙于准备，心情难以平静。为贵人制作小册子，天亮就侍奉中宫，选备各种纸张、各类物语书、记下要求，日夜誊抄，整理成书。中宫赠我雁皮纸、笔墨，连砚台也送来了。这不免招人遗憾，微词纷纷，有指责说：“伺候深宫还写什么书?”尽管如此，中宫继续赠我笔墨。

这段日记，说明紫式部入宫前开始书写《源氏物语》，初入宫就已誊抄。日记还记录了她在一条天皇和中宫彰子面前颂读，天皇惊喜她精通汉籍及《日本纪》，对她的才华甚为赞赏，因而宫中男子也传阅并给予好评。中宫彰子之父藤原道长动员能笔多人，助她书写手抄本。这是可以作为《源氏物语》上述成书年代可信的资料，因为此外别无其他文献可以佐证。其后菅原孝标女的《更级日记》也记有治安元年（1021）年已耽读“《源氏物语》五十余回”，并在许多地方展开对《源氏物语》某些章回的议论，将这五十余回“收藏在柜中”，从而旁证了该小说的手抄本早已广为

流布。可以说,《源氏物语》是世界上最长篇的写实小说,在世界文学史上也占有重要的地位。

但是,也有一种说法,《源氏物语》并非出自紫式部一人之手。五十四回中,围绕源氏与藤壶、紫姬、空蝉等人的故事,以及与之相关构成的大部分是出于她的手笔。但推测个别的部分也有由她身边的女官们边阅读边议论,乘兴而添笔者。因为在爱情与求道之间的苦恼,是同时代妇女的共同分担着的。最后"宇治十回"也恐怕是经由隐士之手加上的吧。但是,根据龟井胜一郎考据,"作为《源氏物语》的作者,紫式部的名字是不可动摇的。她是重要部分构成和执笔者,这是无可争辩的事实。不过值得注意的,她是如何练就一身'共同分担苦恼'的本领的,其原动力何在。特别引人注目的,是她的精神经历在富有个性的同时,也具有普遍性。"就算"宇治十回"是经隐士之手加上的,然而,"在紫式部的心中,难道不是与'女官'一起存在着一位隐士吗。孤寂的生涯必然伴随着她,《往生要集》的'欣求净土',也必然会在她的内心底里深深地落下了投影"。①

紫式部在完成《源氏物语》后,本人也曾产生过是否落发为尼的矛盾念头。在宽弘六年(1009)正月的日记所载一书简中,曾这样自白过:

> 周围的人说三道四。我只想不怠地习经奉阿弥陀佛。假如心上毫无厌世的话,那么我就不会为了出家去不懈怠地念经。只是,一心想出家,恐也难乘上极乐净土的云,不由又产生动摇,心乱如麻,我为此徘徊着。

《源氏物语》的诞生,是在韵文、散文文学发展走向成熟的过程,此时已有和歌集《万叶集》、《古今和歌集》、《古今和歌六帖》、《拾遗和歌集》、《后撰和歌集》;古代歌谣神乐歌、催马乐;小说集《竹取物语》、《宇津保物语》、《落洼物语》等和《伊势物语》、《大和物语》等歌物语的问世。虚构物语完全没有生活基础,纯属虚构,具有浓厚的传奇色彩;歌物语以和歌为主,虽有生活内容,但大多是属于叙事,或者是历史的记述。而且这些作为小说形态的物语文学作品,几乎都是脱胎于神话故事和民间传说,是向独立故事过渡的一种文学形式,散文与和歌乖离,结构松

---

① 龟井胜一郎:《日本人的精神史》(1),文艺春秋社1967年版,第389—399页。

散，缺乏内在的统一性和艺术的完整性。紫式部首先学习和借鉴了这些先行物语文学的经验，扬长避短，第一次整合这两个系列，使散文与韵文、内容和形式达到完美的统一。

紫式部还直接借用、活用上述这些传统经典作品的精华，就和歌来说，仅“须磨”一回，就借用、活用其中一些先行和歌集的十首和歌、一首催马乐和一首菅原道真创作的日本汉诗，并自作和歌三十六首，相互配合，不仅适应故事发展的需要，也丰富和深化所要表达的内容的文化内涵，提高小说的艺术性。其中引用最多的是《古今和歌集》共四首，其次是《拾遗和歌集》共二首。同时在“玉鬘”一回谈了她的和歌观，强调和歌一是守古法，不受新语影响；二是举行歌会时吟咏友情，必须用一定的字眼；吟咏相思，必须在第三句中用“冤家”等词；吟咏种种名胜，必须选取适当词语，避免千篇一律等等。她在《源氏物语》中借用、活用或自作的几百首和歌和日本汉诗，就是根据这一作歌原则来选取的佳句。比如“蝴蝶”一回以六条院为舞台，描写源氏向玉鬘求婚的故事时展露心情与四季风情浑然，融进了许多古歌谣、古和歌。源氏向玉鬘求婚之夜，众人以乐助兴，兵部卿亲王唱了两遍催马乐《青柳》，以托出玉鬘的身材容貌如歌中的“杨柳绿依依，条条新丝碧”，其人长得似美玉无瑕。

同时，在创作中借鉴了先行的典故乃至借用某些创作手法，作为其创作思考的基础，乃至活用在具体的创作中。比如《古事记》中的海幸山幸神话故事，三山相争的传说故事，《万叶集》中的真间手儿名的故事，《竹取物语》辉夜姬的形象在紫姬身上、《伊势物语》的故事与和歌在“紫姬”、“红叶贺”、“花宴”，“杨桐”等章回上，都有不同程度的影响，特别是《源氏物语》描写源氏与众多女子的爱情和《伊势物语》男主人公好色的特征——追求极至爱情的描写，更是有相传相承的类似性，落下了《伊势物语》的浓重的影子。

紫式部同时学习藤原道纲母的《蜉蝣日记》，完全摆脱了此前虚构物语的神奇的非现实性格，成功地将日常生活体验直接加以形象化，并且扩大了心理描写，在更深层次挖掘人物的内面生活，出色地描写当时女性的内心世界的创作经验，还继承和融会了《蜉蝣日记》所表现的“哀”、“空寂”的美理念。同时，也运用清少纳言的冷静的知性观察事物的方法，参照她的《枕草子》以摄政的藤原家族盛衰的历史为背景，描写平安王朝的时代、京城、自然、贵族、女性和自己的个性交错相连，以反映社会世相的写实创作经验。也就是说，《源氏物语》的出世，

与包括物语文学、日记文学、随笔文学在内的先行散文文学有着血脉的联系，它们对于这部作为日本古代长篇小说的品格的提升，都直接间接地起到了重要的历史作用。

紫式部对传统文学的继承和创新，以及她的观书阅世的经历，都为她的创作《源氏物语》提供了对人生、社会、历史的思索更大的空间，更广阔的艺术构思的天地和更坚实的生活基础。可以说，紫式部以其不倦地学习前人的精神、造诣颇深的学问、人生坎坷的体验、宫廷生活的丰富阅历，以及对社会和历史的仔细观察与深沉的思考，使其写作功力深厚，成就了她作为女作家留下这一垂名千古的巨作《源氏物语》。

长和二年（1013）彰子立为皇后，晚年的紫式部仍侍奉其左右，还著有《紫式部集》，这是她自撰的私家和歌集，收入了从少女时代至晚年的歌作，很少写当时流行的四季歌和恋歌，而以吟咏生离死别的哀伤和与宫中少数女官交友的歌题为主，其中与其夫宣孝有关的歌作约占一半。这是她一生欢乐的憧憬与梦想的歌唱，也是悲哀的失望与绝望的咏叹，一扇又一扇地打开了自己宫中生活悲欢交杂的心扉。在这部歌集里的最后一首歌，这样吟道：

何必嗟叹此世道，
似观山樱无忧虑。

这集中反映了紫式部晚年的孤独心境，在预感到死的时候，也像她本人描写源氏之死时以“云隐”的结局一样，哀愁自身如“夜半月影云隐中”。因此，近代著名的浪漫派女歌人与谢野晶子评价这部歌集时说：“在《源氏物语》里早已隐现这部私家集的影子了”。[①] 可以说，这部《紫式部集》以和歌的形式，将《源氏物语》的文化精神延长，同时也生动地记录了紫式部自己的人生片断。

紫式部在《源氏物语》，以及《紫式部日记》和《紫式部集》里，表现了内面与外部、真实与虚构的两面，相互映照和生辉，这也使紫式部这个名字，不仅永载于日本文学史册，联合国教科文组织也将她选定为“世界五大伟人”之一。

---

① 转引自大曾根章介等编：《日本古典文学研究资料》第八卷，明治书院1986年版，第176页。

第二节 《源氏物语》的主题与艺术成就

《源氏物语》产生的时代，是藤原道长摄政下的平安王朝贵族社会的全盛期。这个时期，平安京的上层贵族恣意享乐，表面上一派太平盛世，实际上却充满复杂而尖锐的矛盾。藤原氏历代是皇室外戚，他们在与源氏皇室内戚之争中获胜，实行了摄关政治，由幼君即位，由太政大臣摄政，称关白。由此，藤原氏族独揽朝政，垄断所有高官显职，扩大了自己的庄园，而且同族之间又展开权力之争。皇室贵族则依靠大寺院，设置上皇“院政”，以对抗源氏的势力。至于中下层贵族，虽有才能也得不到晋身之阶，他们纷纷到地方去另寻出路，地方势力迅速抬头。加上庄园百姓的反抗，使这些矛盾更加激化，甚至爆发了多次武装暴动。整个社会危机四伏，已经到了盛极而衰的时期。

《源氏物语》是以这段历史为背景，通过主人公源氏的生活经历和爱情故事，隐蔽式地描写了当时贵族政治联姻、垄断权力的腐败政治与淫逸生活，并以典型的艺术形象，真实地反映了这个时代的面貌和特征。

首先，作者敏锐地觉察到王朝贵族社会的种种矛盾，特别是贵族内部争权夺利的争斗。作品中以地位最高的妃子——弘徽殿女御及其父右大臣为代表的皇室外戚一派政治势力，同以源氏及其岳父左大臣为代表的皇室一派的政治势力之间的较量，是主人公生活的时代环境，而且决定着他的一生的命运。源氏是桐壶天皇与地位次于女御的妃子——更衣所生的小皇子，母子深得天皇的宠爱，弘徽殿女御出于妒忌，更怕天皇册立源氏为皇太子，于是逼死更衣，打击源氏及其一派，促使天皇将源氏降为臣籍。天皇让位给弘徽殿所生的朱雀，右大臣掌政，源氏一派便完全失势。弘徽殿一派完全得势后，进一步抓住源氏与右大臣的女儿胧月夜偷情的把柄，迫使源氏离开宫廷，并把他流放到须磨、明石地方。后来朝政日非，朱雀天皇身罹重病，为收拾残局才不顾弘徽殿的坚决反对，召源氏回京，恢复他的官爵。冷泉天皇继位以后，知道源氏是他的生父，就倍加礼遇，其后源氏官至太政大臣，独揽朝纲。但是，贵族统治阶级内部的权力纷争并没有停息，源氏与左大臣之子围绕为冷泉天皇立后一事又产生了新的矛盾。

作家紫式部在书中表白：“作者女流之辈，不敢侈谈天下大事。”所以作品对上述的反映，多采用侧写的手法，少有具体深入的描写，然而，我

们仍能清晰地看出上层贵族之间的互相倾轧，以排斥异己、政治联姻等手段进行的权力之争贯穿了全书的主线，主人公源氏的贬谪晋升、荣辱浮沉都与之密不可分。

在《源氏物语》中，作者以源氏为代表的皇室一派和以弘徽殿女御为代表的外戚一派之间的矛盾和斗争作为背景，描写源氏的爱情生活，但却不是单纯描写爱情，而是通过描写源氏的爱恋、婚姻，来反映一夫多妻制下妇女的欢乐、愉悦、哀愁与悲惨的命运。在贵族社会里，男女婚嫁往往是同政治利益联系在一起的，政治联姻是权力之争的一种手段，妇女成为政治交易的工具。在这方面，紫式部作了这样的描写：左大臣把自己的女儿葵姬许配给源氏，是为了加强自己的声势。朱雀天皇在源氏四十岁得势之时，将年方十六岁的女儿三公主嫁给源氏，也是出于政治上的考量。就连政敌右大臣发现源氏和自己的女儿胧月夜偷情，也拟将她许配给源氏，以图分化源氏一派。地方贵族明石道人和常陆介，一个为了求得富贵，强迫自己的女儿嫁给源氏；一个为了混上高官，将自己的女儿许给了左近少将，而左近少将娶他的女儿，则是为了利用常陆介的财力。

作者笔下的众多妇女形象，有身份高贵的，也有身世低微的，但她们的处境都是一样，不仅成了贵族政治斗争的工具，也成了贵族男人手中的玩物。小说着墨最多的是源氏及其上下三代人对妇女命运的任意拿捏。源氏的父皇玩弄了更衣，由于她出身寒微，在宫中备受冷落，最后屈死于权力斗争之中。源氏依仗自己的权势，糟蹋了不少妇女：半夜闯进地方官夫人空蝉的居室玷污了这个有夫之妇；践踏了出身卑贱的夕颜的爱情，使她郁郁而死；看见继母藤壶肖似自己的母亲，由思慕进而与她发生乱伦关系；闯入家道中落的末摘花的内室调戏她，发现她长相丑陋，又加以奚落。此外，源氏对紫姬、明石姬等许多不同身份的女子，也都大体如此。在后十回里出现的源氏继承人薰君（他名义上是源氏与其妻三公主之子，实际上是三公主与源氏的妻舅之子柏木私通所生）继承了祖、父两辈人荒淫的传统，玩弄了孤苦伶仃的弱女浮舟，又怕事情败露，把她弃置在荒凉的宇治山庄。在这些故事里，不难看出这些乱伦关系和堕落生活是政治腐败的一种反映，和他们在政治上的没落与衰亡有着因果的关系。尤其是作者描写了源氏营造的六条院原被世人誉为琼楼玉宇，源氏逝后"必然被人抛舍，荒废殆尽"，并慨叹"此种人世无常之相，实在伤心惨目"，更证明作者对贵族社会走向崩溃的趋势是有强烈的预感的。

紫式部笔下贵族的这些生活，在封建贵族的视点来看是正常的，在现

代人的观点来看则是反常的，是贵族社会的一种病态。在这个方面，日本学者多有论述，试举两例为证：龟井胜一郎写道："从某种意义上说，《源氏物语》是烂熟了的王朝的'病态部分'"，"在从藤原道长至赖通摄关政治的黄金时期，也可以说在藤原家族的荣华顶峰时代，读这部物语的人，无疑在内心底里会感觉到其荣华已开始从内部腐败和逐渐崩溃。同时应该会感觉到也是自己的崩溃。"① 加藤周一评说："女流作家用本国语文表现人们的日常生活体验、思想感情，通过男女间的爱情生活反映社会的变化，它不是肤浅的言情小说。"②

总之，《源氏物语》现实地反映了时代与历史的潮流，虽也写了源氏等的好色和风流，但也是为了折射与之相伴而产生的矛盾、人心的嬗变、世间无常，荣华背后的衰落，隐蔽式地从内面揭示了这个贵族社会盛极而衰的历史趋势，堪称为一幅历史画卷。应该说，这是有深层的历史意义、深邃的文化内涵的。说它是"言情画卷"这种看法，未免是过于肤浅。作者通过源氏三代乱伦的描写和"原罪意识"的揭示，并进一步对他们心灵的救赎和人性紊乱的反思，很明显也是要在艺术审美表现上创造一种悲剧的形态。

任何优秀的文学作品都会在不同程度和不同层面上反映时代的历史背景和时代精神，且能超越时代与历史，同时也都不可避免地受到历史的制约，存在其时代与历史的局限性。紫式部的创作也概无例外，她既感到"这个恶浊可叹的末世……总是越来越坏"，不满当时的社会现实，哀叹贵族社会的没落，却又无法彻底否定这个贵族社会，更未能自觉认识这个贵族阶级退出政治舞台的历史必然性，所以她在触及贵族政治腐败的时候，一方面谴责了弘徽殿一派的政治野心和独断专行，另一方面又袒护源氏一派，并企图将源氏理想化，作为自己政治上的希望和寄托，对源氏政治生命的完结不胜其悲。书中第四十一回只有"云隐"题名而无正文，以这种奇特的表现手法来暗喻源氏的结局，正透露了作者的哀婉心情。也有一说，紫式部在这一回中实际写了源氏之死，而且妙笔生辉。但当时读这书的人读到这一回，不胜其悲，将它付诸一炬，故未能流传下来而留下空白。这是传说，并无实证，记此以作为当时人们对源氏结局的一种反映，

---

① 龟井胜一郎：《日本人的精神史》（1），文艺春秋社 1967 年版，第 434 页。

② 加藤周一与叶渭渠、唐月梅对谈录：《日本文化与文学》，载《世界文学》1995 年第 5 期上。

以提供品评的另一个窥视角罢了。

在写到妇女命运的时候，也是具有这种双重的性格。她一方面同情受侮辱、受损害的女性，尤其是塑造了空蝉和浮舟这两个具有反抗性格的妇女形象。空蝉作为一个有夫之妇，在源氏的执拗的追求下，一度有过动摇，但最终毅然拒绝源氏的非礼行为，失去唯一依靠的丈夫之后，仍然没有屈从于源氏而削发为尼。浮舟被许配给人家，后因身世卑贱而遭退婚，被薰君的爱情作弄后，也同样因身份的关系而被藏匿在荒凉的宇治山庄，终因走投无路，跳进了宇治川，获救后也出家了。这种行为尽管是消极的，也表现了一种抗争。但另一方面，作者又把源氏辈写成一个有始有终的庇护者，比如空蝉丧夫后，源氏仍未忘情于她；浮舟孤守宇治后，薰君还前去赠歌安慰她，如此这般，给予同情和肯定，无不在将源氏辈人物加以理想化。

《源氏物语》在艺术上也是一部有很大成就的作品，它开辟了古代日本小说的新道路，将日本古典写实主义与浪漫主义的结合推向一个新的高峰。全书共五十四回，近百万字。故事涉及三代，经历七十余年，出场人物有名可查者四百余人，主要角色也有二三十人，其中多为上层贵族，也有中下层贵族，乃至宫廷侍女、平民百姓。作者对人物描写得细致入微，使其各具鲜明个性，说明作者深入探索了不同人物的丰富多彩的性格特色和曲折复杂的内心世界，因而写出来的人物形象栩栩如生，富有艺术感染力。小说的结构也很有特色。前半部四十四回以源氏和藤壶、紫姬等为主人公。后半部十回以丹穗、薰君和浮舟为主人公，铺陈复杂的纠葛和纷繁的事件。它既是一部统一的完整的长篇，也可以成相对独立的故事。全书以几个重大事件作为故事发展的关键和转折，有条不紊地通过各种小事件，使故事的发展和高潮的涌现彼此融会，逐步深入揭开贵族社会生活的内幕。

与此同时，作者以她的博学多艺，在书中尽展宫廷春夏秋冬的四时行事和自然景物。日本宫廷的仪式多从中国传入，为适应日本平安朝贵族社会生活而加以洗练化。在《源氏物语》中大量描写了这些宫廷行事，有的她没有参加，是根据文献记载；有的她身历其境，亲自目睹耳闻。在小说故事的转换和内容开展中，她都巧妙地采用了这些宫廷四时行事，以描绘出一个宫廷生活的真实世界和追求贵族人物的真实存在。比如对白马节、踏歌节会、灌佛、佛名会、追傩（迎神驱鬼）、赌弓、内宴、花宴、赏月宴、菊花宴、新尝节、大尝节、贺茂节、五节等四季

的重要行事都有出色的描绘。尤其是对白马节、踏歌节会和五节的描写非同凡响。

对于四季自然景物的描写，成为四时行事场面描写的重要组成部分，常常是在这些叙事场面中出现，以增加抒情的艺术效果。而且一年四季春夏秋冬的各种风物，都是随人感情的变化而有所选择，其中以秋的自然和雪月景物为最多，这是与《源氏物语》以哀愁为主调直接相连的，因为秋景的空濛、忧郁、虚无缥缈的景象，最容易抒发人物的无常哀感和无常美感，最能体现其"物哀美"的真髓，同时也可以让人物从这种秋的自然中求得解脱，来摆脱人生的苦恼和悲愁。最典型的是"宇治十回"的"浮舟"。①

在描写雪月物象上尤其泼洒浓重的笔墨，因为雪月蕴涵一种无常的哀感。开卷的"桐壶"一回，皇上的"徘徊望月，缅怀前尘"，想起弘徽殿女御冷酷对他和他至爱的更衣，吟出"欲望宫墙月，啼多泪眼昏"句，寄托于月来抒发自己的感伤和悲戚情怀；"花散里"一回源氏顿萌厌世之念，与丽景殿女御回思往事时，描写了"缺月升入天空中，树木阴影深沉沉"来托出源氏对世间万事都感忧恼之情，这些描写会使人与月之间存在一种精神的律动。"宇治十回"中的"总角"一回写到与浮舟的命运一样被薰君等置于荒凉宇治山庄的大君病逝时的"飞雪蔽天，竟日不息"的场面时，薰君即景赋歌嗟叹"人世无常久难住"，披露了人生寂寥至极之心，体现了一种"物哀"的洗练的美感。

这些四时行事和季节景物的描写，在"末摘花"、"须磨"、"萤"、"铃虫"、"夕雾"、"法事"、"总角"等许多章回中，都有出色的表现。总之，作者将四季自然和物象，与自己的思想、感情、情绪乃至想像力协调而开拓自然美、人情美，进而升华为艺术美。它们与上述的"历史画卷"相辅相成，赋予更浓厚的人间生活气息，艺术地展开了一幅多姿多彩的"四季画卷"，给人更多美的享受。

在创作方法上，作者摒弃了先行的小说只重神话传说或史实，缺乏心理描写的缺陷，认为小说不同于历史文学只记述表面粗糙的事实，其真实价值和任务在于描写人物的内心世界。在审美观念上，则继承和发展了古代日本文学的"真实"、"哀"的审美传统，因而对小说的创作进行了探

---

① 本书有关《源氏物语》的引用诗文系借用人民文学出版社版丰子恺的《源氏物语》中译本。有个别地方略作改动。

索和创新，完成了小说的虚构性、现实性和批判性三个基本要素，构建了一个有机的统一体。

在文体方面，采取散文、韵文结合的形式，织入八百首和歌，使歌与文完全融为一体，成为整部长篇小说的有机组成部分，散文叙事，和歌抒情。特别值得注意的是，作者以文字记述了二百处和汉音乐，并有意识地以音乐深化主题。这样、文、歌、乐三位交汇，不仅使行文典雅，而且对于丰富故事内容，推动情节发展，传达人物感情，以及折射人物的心理，都起到了良好的辅助作用。以音乐举例来说，描写弦乐，由于自然气候差异，音色有变化，在春天时写吕乐显其明朗，秋天时写律乐露其哀愁，以展露出场人物的不同心境。《源氏物语》主要贯穿“哀”与“物哀”的审美情趣，音乐也以律乐为主体，开辟了小说创作手段的新径。

在语言方面，作者根据宫廷内人物众多，身份差异甚大，因而使用敬语和选择语汇方面都十分注意分寸，充分发挥作为日本一种特殊语言现象的敬语作用，特别是在对话文上使用敬语更是十分严格，以符合不同人物的尊卑地位和贵贱身份，即使同一个人物比如源氏，对他年轻时代和晚年时代所使用的语言也有微妙的差别，以精确地把握他不同年龄段上的性格变化。同时，在小说中还使用了许多拟声语，根据人物身份有用优美的，也有用卑俗的语言，以辅助人物的造型。这样作者就不断扩展自己的语言空间，并由此也开阔了文学艺术的空间。

这部长篇小说在艺术结构上，某些章节则略显庞杂、冗长，相同的场面描写重复过多，多少有损于作品的艺术完美性。

《源氏物语》是一部有很大成就的作品。它开辟了古代日本小说的新道路，使日本古典写实主义古典浪漫主义达到一个新的高峰。紫式部的写实的“真实”文学观往往被一些后世的评论家所忽视，比如近古国学家本居宣长的“源学”论只强调“知物哀论”的一面，而对“真实论”的一面未给予应有的评价，《源氏物语》的古典写实主义精神可以说更是完全被忽视了。这不能不说是一个理论上的偏颇。有关紫式部的整个文学观、美学观，另将后述，这里只重点论述紫式部的《源氏物语》是建立在以日本古来以“真实”为基础的古典写实主义之上的。她是通过《源氏物语》中源氏与玉鬘的议论来表述这一文学思想的：

源氏说：“我真是瞎评物语了。其实，物语中有记述神代以来世间真实情况的。像《日本纪》等书，只是其中之一部分。这

里面详细记录着世间的重要事情呢。”说着笑起来。然后又说："原来物语虽然非如实记载某一人的事迹，但不论善恶，都是世间真人真事。观之不足，听之不足，但觉此种情节不能笼闭在一人心中，必须传告后世之人，于是执笔写作。因此欲写一善人时，则专选其人之善事。而突出善的一方；在写恶的一方时，不仅专选稀世少见的恶事，使两者互相对比。这些都是真情真事，并非世外之谈。中国小说与日本小说各异，同是日本小说，古代与现代亦不相同。内容之深浅各有差异，若一概指斥为空言，则亦不符合事实。……所以无论何事，从善的方面说来，都不是空洞无物。”

紫式部在这里首先主张文学应该写真实，即使虚构部分，也包括真实。其次，称赞小说的“知世相”的功能。

紫式部创作的《源氏物语》正体现了她的这种写实的“真实”文学观。它的表现内容以真实性为中心，如实地描绘了作者所亲自接触到的宫廷生活的现实，不是凭空想写出来的。也就是说，描写的素材始终是真实的。紫式部以较多的笔墨留下了这方面准确的记述，《源氏物语》的故事是有事实依据，是近于事实的。比如它是以藤原时代盛极而衰的历史事实作为背景，反映了当时政界的倾轧和争斗的现实。比如书中描写朱雀天皇时代以源氏及左大臣为代表的皇室一派与弘徽殿及右大臣为代表的外戚一派的政治争斗中，弘徽殿一派掌握政权，源氏一派衰落；相反，冷泉天皇时代，两者倒置了，这是作者耳闻目睹道隆派与道长派交替兴衰的史实，并将这一史实艺术地概括出来的典型。就其人物来说，比如源氏虽然不是现实生活中原原本本的人物，而是经过艺术塑造，并且理想化了，但如果将这个人物分解的话，也不完全是虚构，而是现实存在的人物。紫式部本人在日记中谈及她所列举的源氏的史实，与道长以及伊周、赖通等人的性格、容姿、言行、境遇，乃至有关事件都十分相似，起码是将这些人物的史实作为重要的辅助素材来加以运用的。

根据日本学者考证，源氏被流放须磨，实际上就是以道隆之长子伊周的左迁作为素材的。所以《源氏物语》的记述，无论是外面的还是内面的，都是叙述宫廷生活和贵族社会的实相，可以说是贵重的文化史料，包括社会史料、掌政史料乃至包括政治史料。概言之，《源氏物语》精细如

实地描绘了那个时代的世相。[①]

总之，无论是社会政治和文化背景，还是故事内容和人物都真实地反映了当时宫廷生活和贵族社会的实相，正如紫式部所说的，这些“都是真情实事，并非世外之谈”。紫式部在主张“真实”的文学论的同时，批评了当时的许多物语很少“真实”的事实。当然，由于历史的局限，紫式部在反映现实的时候，一方面对现实持肯定的态度，另一方面又确确实实地反映了当时社会的种种矛盾和政治争斗，发现许多不满的现实和人际关系，特别是贵族社会一夫多妻制下女性的爱情悲剧。

晖峻康隆认为紫式部是日本最大的写实小说家，《源氏物语》是运用“史眼”来观察社会现象，与虚构的要素结合构成的，它开拓了描写现实的新天地，这是紫式部的成功业绩。《源氏物语》是日本文学史上的写实主义倾向的三个高峰之一。[②] 岛津久基也认为作者紫式部无论在文学主张上还是在作品实际上都确实是一位卓越的写实主义作家，《源氏物语》是日本屈指可数的写实主义文学。[③]

在写实的“真实论”的基础上，紫式部批评了当时一些小说不重视内容而追求形式和修辞的倾向。比如她在描写末摘花连写了两首和歌赠给源氏，一首是：“唐装乍试添新恨，欲返春衫袖已濡”。另一首是：“素日不亲君翠袖，我身多恨多唐装”。源氏看了，写和歌一首，曰：“唐装唐装又唐装，翻来覆去咏唐装”，并且说道：

> 做起古风诗歌来，离不开唐装、濡袖等恨语。其实我也是此种人。墨守古法，不受新语影响，这也是难得的。群贤集会之时，例如在御前，特地举行诗会之时，吟咏友情，必须用一定的字眼；吟咏相思，则必在第三句中用“冤家”等字样。古人以为必须如此，读起来才顺口。

源氏说罢，哈哈大笑。他又说了一句：“因此惯用的语句，大都千篇一律，无甚变化”。实际上，紫式部通过源氏之口，讽刺了作歌在形式和

---

① 岛津久基：《〈源氏物语〉评论》（岩波讲座·日本文学），岩波书店1932年版，第22—32页。

② 见《国文学》1940年8月号，第51页。

③ 岛津久基：《〈源氏物语〉评论》（岩波讲座·日本文学），岩波书店1932年版，第22—32页。

修辞上的“千篇一律，无甚变化”。

又比如，紫式部写到三条邸的太君送礼给玉鬘，并附一封信，信中一首和歌云：“玲珑玉梳盒，两面有深情。是我亲孙子，真教离我身。”源氏看罢说道：

> 这首歌和玉梳盒贴切之极！三十一个字母之中，和玉梳盒无关的很少。真不容易啊！

上述这首和歌有三处用了日语的双关语，即“两”与“盖”同音；“亲孙子”与“套盒”同音：“身”与“盒身”同音，都关联到玉梳盒。在这里，紫式部借源氏之口，嘲笑了作品用了过多的修辞，华而不实。

正如不能忽视紫式部及其《源氏物语》在推动浪漫的“物哀”文学观、美学观的形成与发展的作用一样，在论述“真实”的古典写实主义文学的生成过程中，也不能抹杀紫式部及其《源氏物语》所做出的重大贡献。实际上，紫式部既注意理想的浪漫性，也尊重写实的真实性，而且理想的浪漫是建立在写实的真实基础上。她的“物哀”中的“哀”是基于“物”之上的。所以，《源氏物语》是以“物哀”为中心，以接触人生所感的“哀”为主调，但它没有离开人生，没有离开现实的世界。也就是说，“物哀”并非与写实的“真实”文学精神全然无关。相反，“物哀”是以“真实”为根基的。应该说，紫式部在传统的“真实”文学理念的空间，开拓了日本古典写实主义的新天地。

第三节　《源氏物语》与中国文化

紫式部创作《源氏物语》，是立足于日本传统的土壤上，开放性地吸收中国文化、文学思想。《源氏物语》与中国文化、文学的关系，从两个方面来说：一方面接受了中国的佛教文化思想的渗透，并以日本本土神道的文化思想作为根基加以吸收、消化与融合；借用中国古籍中的史实和典故，尤其是白居易的诗文精神，并把它们结合在故事情节之中；还有继承日本汉文学的遗产。一方面以日本文化、文学的传统为根基吸收消化，从而创造了日本民族文学的辉煌。

因此，作者紫式部强调：“凡人总须以学问为本，再具备和魂而见用

于世，便是强者。”这里的“学问，当时是指“汉才”，即中国的学问。这说明紫式部重视当时的中国儒佛经典和日本的汉文学，以及在文学上对和魂的自觉认识。所以，紫式部开放性地学习和吸取中国文化、文学思想的同时，又根据本国文学的需要，慎重地加以选择、取舍与扬弃。这表现在：

（一）从接受中国儒佛文化思想来说，《源氏物语》从其主题来说，虽然不能说全无但很少受到中国文学的儒教言志思想的影响，她重日本文学的主情性，只追求朴素自然的真情，而淡化伦理的思想，没有也不像儒教文学思想那样追求达到高远的精神境界。作者在塑造源氏的时候，虽然也写了他对乱伦的罪咎进行良心的苛责，但这种苛责的伦理意义是很宽容的。书中也写了妇女的“三从之义”——未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子”。书中几乎没有中国文学的儒学观念。

毋宁说，《源氏物语》更多地接受中国文学的佛教文化思想的影响。在《源氏物语》中，中国佛教文化的氛围是甚为浓厚的，但是它又以本土的神道思想为根基加以消化，是神佛融合——本地垂迹在文学上的典型表现。它不仅在客观的描写上佛事、神事并重，宗教语言上的佛语、神语兼用，而且在全书的文化主体精神中，佛神自始至终都是互相渗润与交融的。在祈求平安生产，比如第九回“葵姬”怀孕，精神不快，心中郁郁寡欢，源氏得知，万分庆幸，其父母也皆大欢喜，使举行各种佛事，祈求葵姬平安生产。紧接着又叙述六条妃子与葵姬互相妒忌，决心下伊势修道。正当此日，葵姬患病，源氏特别担心，便延请高僧在自己的房间颂经念佛，驱除鬼怪，祈祷康复。

如果说在“葵姬”这一回，佛神是分别描绘的话，那么在“须磨”、“明石”、“玉鬘”、“蓬生”、“新菜”、“柏木”等诸章回中，已是“佛神”或“神佛”并提了。上古原始神道是信仰神掌握暴风雨的，在“明石”一回中，多次出现诸如源氏流谪须磨、明石前往乘舟途中，遇暴风雨的灾厄，时而念佛诵经，求菩萨保佑；时而礼拜住吉明神，但更多的是“虔诚地向神佛祈祷”，请求“神佛明鉴，务必消灾降福。”源氏与明道人交谈，他们议论人生际遇时，也常提到“蒙神佛垂怜”。但从整体来说，描写加持、祈祷法会比较具体生动，而描写祭祀、祓禊、参诣则比较抽象，而且拜佛比求神多，使用佛语也比神语多。据重松信弘统计，在“源语”的语

境中，使用佛语一五八次，神语六十八次。[1] 前半部描写源氏的恋爱和荣华生活，重现世、重此岸的神道多，用神语也多；而后半部，源氏失意厌离现世，以及“宇治十回”浮舟的悲运、厌世，已经不甚迷现世，追求彼岸的思想就更加突现出来，用佛语就明显增加。由此可见，在佛教日本化——本地垂迹的过程中，佛神有一个“并存·融合”的过程。紫式部对佛教日本化这一过程的适应性，在《源氏物语》也得到了具体的反映。在《紫式部日记》中论述诸佛时，也常常提及日本的“八百万神”和神道的诸神，也可以说明紫式部当时的宗教文化思想状态。

但是，紫式部不仅在文化表层上客观描写了加持、祈祷、法会、祭祀、祓禊、参诣等佛教、神道的仪式，以及较多地分别或兼用佛语、神语，而且在文化深层上吸收佛教文化精神，又凸显神道的朴素的自然的真情，对乱伦罪咎的苛责的伦理意义是很宽容的，有意识地淡化中国文学的儒教观念，深化佛教、神道并存融合的文化思想，然后融贯在其文学中。她既接受中国文学佛教思想厌离现世的影响，又在与神道的安于现世生活的交汇点上，创造了佛教文化思想日本化，然后融贯于《源氏物语》的创造中，显示其民族的特质。

就其佛教文化思想来说，主要以佛教美学作为媒介，培育文艺上的感动性。首先贯穿佛学的“烦恼即菩提”。紫式部在第二十五回“萤”中就曾强调：

> 佛怀慈悲之心而说的教义，也有所谓方便之道。愚昧之人看见两处说法不同，心中便生疑惑。须知《方等经》中，此种方便说教之例甚多。归根结底，同一旨趣。菩提与烦恼的差别，犹如物语的善人与恶人之差别。所以无论何事，从善的方面来说，都不是空洞无益的。

紫式部写源氏爱别离苦、好色乱伦同丑恶、邪念、非道德合一，反映了源氏的善恶之差与善恶一如，并升华到作家理念中的带上几分颓伤的“物哀美”。这是《源氏物语》构成必要的要素。就是说，在艺术上从有限到无限，超越世俗，超越伦理，在美中包含丑，在丑中发现美的存在。

---

① 重松信弘：《〈源氏物语〉的思想》，收入《〈源氏物语〉的探索》（第二辑），风间书房1980年，第83页。

因此可以说，紫式部对“烦恼即菩提”、“善恶不二”不是作为宗教的教义来敬重，而是作为艺术创造的思考，以“烦恼”来折射人性的自然本性和真实，乃至社会的颓相；而“菩提”则表现人性的善与美，从而力图在佛教与艺术的接合点上培育文艺上的感动。这是指一种纯粹的感情世界、纯粹的精神世界而言，也就是文学上的一种见解。

在《源氏物语》中，还贯穿了“无常、罪业、宿命”三大佛教的理念。也可以说，它是以“无常意识”、“原罪意识”、“宿命意识”，结合人与事的发展而展开的主要思想。同样据重松信弘考证，《源氏物语》全书表现“无常”、“罪业”各分别约百次，“宿命”约二百七十次①，而这些佛教思想的表现，也是从佛教美学出发，与作者的审美主体是紧密相连的，从中营造和丰富其“哀”与“物哀”的审美情趣。这主要表现在源氏、紫姬、薰君等关键人物身上。以第九回“葵姬”为例说明“无常”、“宿命”的表现，源氏在爱妻葵姬病重之时，延请高僧做法事，同时安慰葵姬道：“我俩既结夫妇之缘，生生世世必能相见。岳父母与你也有宿世深缘，生死轮回，永无断绝，必有相见之时，万勿悲伤”的描写；与蔡姬相忌妒的六条妃子又远离了源氏，源氏寂寞得终夜难以成眠，想起古歌“秋日生离犹恋恋，何况死别两茫茫”句，又闻破晓时分的诵经念佛声，更觉悲伤与凄凉的描写，以及六条妃子闻葵姬的噩耗，写信给源氏吊慰，源氏犹疑于是否与她就此决断，不通音信之时，转念又想道：“死者已矣，无非前世宿命制定。但我何必清清楚楚地看到那生魂作祟的情状呢？”终于回心转意，不忍绝断六条妃子的爱情而写了回信的描写等等，一方面表现了佛教的无常与宿命的意识，一方面又增加艺术上对死者或生者“哀”感的深度。

“罪业”更突出地体现在源氏等人私通乱伦后产生的“原罪意识”上，将源氏与继母藤壶的乱伦、柏木与源氏之妃三公主的私通，以及他们两人私通而生下的薰君又遗弃浮舟，都描写成是“前世罪孽，今世报应”的因果关系。这种罪意识，不是道德上的“罪”，而是佛教上的“原罪”，所以作者对这种“原罪”是宽容的，没有做出任何道德上的苛责。比如源氏与继母藤壶妃由思慕而乱伦后，两人时时刻刻都在心中愁叹：“前世作孽”！同样，当藤壶长长地超过预产期生下私生子后，她又觉是一种“罪

---

① 重松信弘：《〈源氏物语〉的思想》，收入《〈源氏物语〉的探索》（第二辑），风间书房1980年版，第97页。

业”，受到良心苛责，愧疚是自己“荒唐的过失”。他们两人都有了一种“原罪意识”的自觉。可是，当藤壶妃受天皇所宠，册立为皇后时，源氏又心灰意冷，暗自吟道：“幽恨绵绵无绝期”，切不断爱恋的情丝。桐壶天皇驾崩，藤壶出家仙逝于尼庵后，源氏梦见藤壶，想象她受苦之状，就考虑：“有何办法可到这渺茫的冥界中去找到她而代她受罪呢？”于是，源氏的“原罪意识”又油然而生。

紫式部的佛学知识是非常丰厚的，她当然会受到佛教文化思想的影响，也不可避免地在自己的创作中反映了佛教的理念，但她的最终目的，不是宣扬佛教的宗教教义，而是作为小说结构的一个要素，即将“无常、宿命、罪业”作为佛教美学意识，全部都融化在文学上的“物哀”的意识之中，成为一种文学的养分，以润育人物的真实感情，在艺术上取得最大的效果。

在这里还值得说明的是，作者接受佛教思想的影响是有所选择的。她虽然写了许多妇女的结局都是出家，削发为尼，但这种出家的宿命最终没有落在源氏的身上，没有彻底地在主人公源氏的行动上加以贯彻，而是立足于本土神道的此岸观和现世思想，在第四十一回以“云隐”这种留空白的奇特表现方法来暗喻源氏没有出家的结局。

（二）从接受中国古典来说，《源氏物语》广泛活用了中国古籍《礼记》、《战国策》、《史记》、《汉书》、《文选》等中国古籍中的史实和典故，引用了它们的原文，以及中国古典文学《白氏文集》、《诗经》、《游仙窟》等二十余种。尤其首先是《白氏文集》，其次是《史记》的精神，与《源氏物语》有着不可分割的血肉联系。作者所说的“以学问为本，再具备和魂”，就是以中国的学问精神和文艺精神为本作为参照系，以和汉比较来设计《源氏物语》的主题、编造故事和塑造相关的人物形象。以第十九回“薄云”为例：

一例是冷泉天皇一直想将自己与源氏的关系向源氏隐约相告，以及让位于源氏，又不知古来有否此种先例，犹疑不定的时候，于是作者这样处理：

> 于是他（冷泉天皇）更加勤修学问，浏览种种书籍。他在书中发现，帝王血统混乱之事，在中国实例甚多，有公开者，有秘密者，但在日本则史无前例。即使亦有实例、但如此秘密，怎能见之史传？当然不会传之后世。他只在史传中发现：皇子降为臣

> 籍，身任纳言或大臣之后，又恢复为亲王，并即帝位者，则其例甚多。于是他想援用此种前例，以源氏内大臣贤能为由，让位与他。

这充分说明紫式部不仅十分熟悉中国的史传典故，而且活用在她描写的故事中，并以中国史为鉴，规范其笔下有如冷泉天皇如此高位的人物的行为。

一例则是在源氏思母之时，写到一年四时流转，春日林花烂漫，秋天郊野瑰丽，孰优孰劣，古人各持一说，未有定论，于是作了这样的描写：

> 在中国，诗人都说春花如锦，其美无比。而在日本的和歌中，则又谓“春天只见群花放，不及清秋逸兴长。”

紫式部对中国的诗歌和日本的和歌的自然观作了比较，于是引用了《古今和歌集》的“秋夜相思特地深”句，写了源氏每当秋夜，便思念如朝雾般消失的母亲，并歌云“我爱秋宵清”。因为古来日人认为秋季最短，最富有微妙的变化，更适合日本人的情绪性和感伤性的抒发。在这里反映了在中日自然观比较之后，选择了日本传统的自然观的价值取向，以“秋宵清”的景象，来寄托源氏思母的哀愁和寂寞之情。可以说，也是作者对日本传统的自然观的一种感伤的见解。

又比如第七回“红叶贺”，在源氏与继母藤壶为私通之情而“烦恼”之时，源氏在皇上为藤壶妃在清凉殿试演舞乐时，特意跳了“青海波”，藤壶观罢，深知其意，隐痛在心。次日，源氏给藤壶一封信，表白自己当舞时，心绪缭乱，并附和歌一首曰：“心多愁恨身难舞，扇袖传情知不知?”藤壶妃读信后，也深知“青海波”是唐人舞乐的来历，难于忘怀，回信作和歌一首曰：“唐人扇袖谁能解，绰约仙姿我独怜。”实际上这是出自汉成帝皇后飞燕与侍从冯无方偷情的中国典故，作者以此展开的这一故事情节。这从源氏与藤壶的赠答歌上充分表现出作者对汉籍典故已不是机械照搬，而是已消融在自己的创造中，没有留下一丝借用的痕迹。

紫式部引用中国典籍最多的是《史记》，计有第十回“杨桐”、第十二回“须磨”、第十三回“明石”、第十四回“航标”、第十九回“薄云”、第三十三“藤花末叶”、第三十四回（下）“新菜续”等。它引用的形态大致可分成几类：

第一类，借史为鉴，借《史记》发挥了作者自己的观点。比如在“杨桐”写到桐壶天皇驾崩之后，源氏的政敌利用源氏与藤壶皇后私通之事，大做文章。藤壶在桐壶天皇一周忌举行法会，请高僧念《法华经》后，因深恐人言骚扰，准备落发为尼，源氏作和歌慨叹“世累羁身我独悲”，暗示有皇太子牵累，不能随同一起出家。于是，藤壶回和歌一首曰：“一例红尘都看破，何时全断世间缘”，也暗示她虽看破一切，惟不能断念皇太子，并望源氏自重，还常向佛祈愿：“一切罪恶皆归于我，务请容恕太子无辜”。这一段描写，很明显受到《史记》卷九“吕太后本纪第九”中的高祖驾崩后，吕后囚其最怨的戚夫人，而召赵王，后使人持酖让其饮之立死，吕后遂断戚夫人的手足，去眼，辉耳，饮瘖药的故事的影响。大概作者不忍让藤壶和源氏重演戚夫人和赵王的悲剧结局，而让藤壶联想起《史记》所载的这段历史教训，做出这样一种决断。

同一回接着写到藤壶之兄等会源氏，众人或作和歌，或作汉诗谏诫源氏，源氏骄矜之余，诵了周公诫子的话：“我文王之子，武王之弟……”这段史传是武王既崩，成王少，周公代摄行政当国，有流言以诬周公，以惑成王，周公乃诫子伯禽曰：“我文王之子，武王之弟，成王之叔父。我于天下亦不贱矣。”作者在这里引用前一句话，大概以为源氏以桐壶比文王、朱雀比武王，如果继续诵后一句话，则明显地以皇太子比成王，自比周公旦，自己就成了皇太子之叔父，这样触及自己，恐遭世诟，遂有点疚心，也就没有让源氏继续朗诵下去吧。前后参照或借鉴《史记》，其描写与中国的史实是类似的。

第二类，推动故事情节发展，深化文化的内涵。比如在第十二回“须磨”描写源氏流谪须磨，终日愁叹，他亲近的诸公卿寄书信慰问，并以富于情味的诗文赠答。其政敌弘徽殿获悉后，放言：“源氏作诗文诽谤朝廷，居然有人附和他，像跟着赵高指鹿为马一样。”从此世间便有种种恶言，此后就不敢有人敢与源氏通音信了。在这里，作者借用《史记》中“赵高欲为乱，恐群臣不听，乃先设验，持鹿献于二世曰：‘马’也。二世笑曰：‘丞相误邪？谓鹿为马。’问左右，左右或默，或言‘马’以阿顺赵高。或言‘鹿’，高因阴中诸言鹿者以法。后群臣皆畏高。”这样弘徽殿借用它，起到了阻吓的作用，就增加了其要表述内容的分量。

第三类，以彼之典故传说，喻此之事理，以起艺术上对应之效用。比如《史记》曾记载：“帝武丁即位，思复兴殷，而未得其佐。三年不言，政事决定于冢宰，以观国风。武丁夜梦得圣人。……果圣人，举以为相，

殷国大治。”紫式部在《源氏物语》中写到源氏谪居须磨近一年，在孤寂与哀愁中，欲逃回京城，又恐身未蒙赦罪，会耻笑于人。此时，源氏梦中见父皇桐壶，让他按照住吉明神指引，火速离开此地。同时，明石道人也差使源少纳言前去告知源氏：“在外国朝廷，相信灵梦而赖以治国的前例甚多，”于是源氏终按神意离开须磨，赴明石浦，后获赦罪被召回京。最后源氏果真复职，官至太政大臣。这段描写，就是引用了上述武丁于夜梦得圣人，最终举以为相，殷国大治的传说，而大大发挥了更具形象性的艺术效果。

可以说，紫式部在《源氏物语》中活用《史记》等中国典籍，也是从增加文艺上的感动性出发的，这是其文学故事结构的有机组成部分。

（三）继承日本汉文学的遗产。日本古代前期吸收中国文学曾一度出现汉风化，但经过长期的消化，产生了具有中国的形式、日本的内容的双重性格，这就是有别于中国汉文学的日本汉文学，主要是诗歌即和汉朗诵和说话故事，以及同时代的汉诗文。这类日本汉文学对《源氏物语》的影响也是不能忽视的。汉文学家菅原道真的汉诗文尤其是文学观的影响很大，成为构建《源氏物语》不可或缺的部分。比如作者在写到源氏谪居须磨，怅望深夜的长空，不胜凄凉，便想起了古昔汉皇遣嫁胡国的王昭君又将如何时，便让源氏朗诵起《和汉朗咏集》中《王昭君》一首汉诗“胡角一声霜后梦”句和《故宫》一首汉诗“终宵床底见青天”句。接着作者还让源氏自言自语地吟唱菅原道真流放期间望月时所作的汉诗“只是西行不左迁”句，暗喻月亮“只是西行”而已，并非像自己这样左迁。之后，作者自己才为源氏作和歌两首，让源氏自吟道：“我身漂泊迷前途，羞见月明自向西”，以及“晓鸟齐鸣增友爱，愁人无寐慰离情”。在这里，紫式部对日本汉文学的活用和自己对和歌的创造，使和汉朗诵的融合达到了炉火纯青的地步。

紫式部在中国文化、文学中，尤其十分重视白居易的诗文，对白居易诗文的为时代、为社会、为民众的讽喻精神的深刻理解。主要表现在以下几点上：

（一）从文学观来看，白居易主张彻底的人生的艺术观，坚持现实主义与浪漫主义结合的创作方向。他在《新乐府》的自序中强调：“其辞质而径，欲见之者易喻也；其言直而切，欲闻之者深诫也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君，为民，为物，为事而作，不为文而作也。”同时，他在《策林》六十八说：

“大凡人之感于事，则以动于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。”这是白氏文学论的核心。

也就是说，白居易强调：首先，做文章的目的，是“为君，为民，为物，为事而作”，而不是“为文而作”；其次，做文章要建立在“喻、诚、信”的基础上；再次，文章是由“感于事”，“动于情”而产生的。这表明白氏的文学论是抱有明确的目的意识和创作方法，是主张走写实与浪漫结合的道路的。

紫式部的文学观，是建立在日本传统的写实的“真实”和浪漫的“物哀”的基础上，同时大量吸收以白居易为主的中国文学理念和方法，并且调适和融合二者，从而形成了自己独特的文学性格。

首先，紫式部在《源氏物语》第二十五回“萤”中，通过源氏与玉鬘的议论来表述自己的写实的文学观时，曾谈及她的《源氏物语》都是写世间真人真事。观之不足，听之不足，但觉此种情节不能笼闭在一人心中，必须传告后世之人，于是执笔而作。因此欲写一善人时，则专选其人之善事，而突出善的一方；在写恶的一方时，不仅专选稀世少见的恶事，使两者互相对比。这些都是真情真事，并非世外之谈。中国小说与日本小说各异，同是日本小说，古代与现代亦不相同。内容之深浅各有差异，若一概指斥为空言，则亦不符合事实。

她在第二十四回“蝴蝶”中又说：

> 一切物语，都是写人情世态，写种种心理，读物语自然了解世相，了解人的行为和心理，这是读物语的人首先应该考虑的。

紫式部在这里首先主张小说应该写真实，即使虚构部分，也应该包括真实；其次，称赞小说的“了解世相”的功能。《源氏物语》正体现了紫式部的这种写实的“真实”的文学观。它表现的内容以真实性为中心，如实地描绘了作者所亲自接触到的宫廷生活的现实，不是凭空想写出来的。也就是说，描写的素材始终是真实的。故事也是有事实依据，是近于现实的。比如它以藤原时代盛极而衰的历史事实为背景，隐蔽式地写了朱雀天皇时代以源氏及左大臣为代表的皇室一派与弘徽殿及右大臣为代表的外戚一派的政治争斗，而且在争斗中，弘徽殿一派掌握政权，源氏一派衰落，相反，冷泉天皇时代，两者倒置了。据考察，这是作者根据道隆派与道长派交替兴衰的史实而加以艺术化的。源氏的流放须磨，也是以道隆之子伊

周的左迁作为素材的。

紫式部这种文学观，以及根据这一文学观的创作实践，固然源于日本古代文学的“真实”思想，但也不能否认她受到白居易的上述写实主义文学观的影响，在文学植根于现实生活，是现实生活的反映这一点上，不难发现两者的近似性。

紫式部虽然没有像白居易那样明确“言志”，但她却注意到，讽喻乃兼济之志，而且以“情志”为命题。比如，她在《紫式部日记》里谈到爱读白居易的诗，尤其是强调了《乐府》二卷。所以，伊藤博校注认为这是注意到白居易的诗包含批判社会的讽喻诗。① 这一文学观，具现在白居易的《长恨歌》和《新乐府》上，以及具现在紫式部的《源氏物语》上，就更清楚地说明紫式部是重“情志”，即思想与感情的融合。

紫式部在《源氏物语》第四十回“魔法使”中，描写源氏在紫姬亡后，时起悲情，某夜独居一室怀念故人时，忽然刮风下雨，灯笼被吹灭，四周漆黑一片，于是自吟起白氏的“萧萧暗雨打窗声”句，以及第四十四回“竹河”描写玉鬘有关送女儿入宫之事，由于其夫髭黑太政大臣长逝，门庭冷落，便踌躇不决时，写道：“玉鬘夫人想道，‘明石皇后宠幸日渐加深，无人能与并肩。我女儿入宫，一定被她压倒，只能在许多庸碌的妃嫔中忝列末席，遥仰目她的脸色。’”很明显在这里紫式部一方面将白氏诗句作为自己的文章的有机组成部分，一方面又创造性地将白氏诗的“遥侧目”改作“遥仰目”，使人读了自然会联想到玉鬘担心其女儿入宫会遭遇上阳人“一生守空房，红颜暗老白发新”的命运，以反映一个时代的社会世相。

当然，白居易对《源氏物语》影响最大的还是《长恨歌》。白氏的《长恨歌》是讽喻诗还是感伤诗，众说纷纭。一说认为这篇长叙事诗主旨在讽喻，根据历史真实，写了天宝后期由于唐明皇耽于淫乐，而导致安史之乱的爆发，招来惨重的灾祸，造成绵绵的长恨，作者借此批评了唐明皇的荒淫误国。一说认为主题是表现和歌颂爱情，写了李隆基和杨贵妃的深情，作者借此表达了对李杨的同情与哀怜。另一说认为两者的论据难以成立，即既非讽喻，也非感伤，而是通过李杨的爱情故事，告诫世人不可重色纵欲，以免招来终身长恨的悲剧。《源氏物语》是讽喻还是感伤，也众说纷纭。不过，紫式部从另一角度写源氏三代的爱情悲剧，既有讽喻，又

① 紫式部：《紫式部日记》，收入新日本古典文学大系 24，岩波书店 1989 年版。

有同情，恐怕不能说与《长恨歌》所表现的讽喻性与感伤性不无关系吧。在文学观来说，两者都坚持了写实与浪漫的结合，所不同的是，两者各自根植于自己民族文化的土壤上，对审美观做出自己的解释，创造出各自的文学之美罢了。

（二）从思想结构来看，从上述文学观可以说明，《长恨歌》的思想结构是重层的，讽喻与感伤兼而有之。这对于《源氏物语》的思想结构形成的影响是巨大的，而且成为贯于全书的主题思想。过去一些学者将《长恨歌》和《源氏物语》的思想结构都归入感伤类，强调了作品的主题的"爱情说"。这一观点，尚有值得商榷的地方。主要是，这两部作品并非纯爱情类，而是通过爱情的故事，展开各自时代的历史画卷，具有明显的讽喻性。这一点，除了上述文学观谈到的论点外，似乎还可以举出：

《长恨歌》的讽喻意味表现在，对唐明皇的荒淫以及与其密切相关的种种弊政进行揭露，其开首就道明"汉皇重色思倾国"，以预示唐朝盛极而衰的历史发展趋势。《源氏物语》也与这一思想相呼应，通过源氏上下三代人的荒淫生活，及贵族统治层的权势之争，来揭示贵族社会崩溃的历史必然性。作者写到源氏为从须磨复出，官至太政大臣，独揽朝纲，享尽荣华时，让他痛切地感到"盛者必衰"的无常之理。作者不无感叹"这个恶浊可叹的末世……总是越来越坏，越差越远"。

两者的相似，并非偶然的巧合，而紫式部是有着明显的模仿白居易的《长恨歌》的目的意识的。她在《源氏物语》开卷"桐壶"就道出了这一讽喻的主题思想：

> 这般专宠，真叫人吃惊！唐朝就因有这种事儿，弄得天下大乱。这消息渐渐传遍全国，民间怨声载道，认为此乃十分可忧之事，将来难免闯出杨贵妃那样的滔天大祸来呢……如今更衣已逝，（桐壶天皇）又是每日哀叹不已，不理朝政。这真是太荒唐了。

于是，紫式部对源氏又作了如下一段描述：

> 他想：试着古人前例，凡年华鼎盛，官至尊荣，出人头地之人，大都不能长享富贵。我在当代尊荣已属过分，全靠中间惨遭灾祸，沦落多时，故得长生至今。今后倘再留恋高位，难保寿命

不永，倒不如入寺掩关，勤修佛法，既可为后世增福，又可使今生消灾延寿。

白居易还描写了贵族社会妇女在一夫多妻制下，年貌盛时被玩弄、衰时被遗弃的悲剧命运，来折射贵族王朝内部的倾轧。紫式部也以贵族社会一夫多妻制下妇女的这种悲剧命运，来隐蔽式地反映贵族王朝两派的争斗和盛极而衰的历史必然趋势。两者都常以讽喻的手法，对此加以借题发挥，来达到其讽喻的最终目的。

（三）从作品的结构来看，《长恨歌》内容分两大部分，一部分写唐明皇得杨贵妃后，贪于女色，荒废朝政，以致引起安史之乱。一部分则写唐明皇与杨贵妃的爱情，唐明皇对死去的杨贵妃的痛苦思念。《源氏物语》也具有类似的两部分内容，一部分描写桐壶天皇得更衣、复又失去更衣，把酷似更衣的藤壶女御迎入宫中，重新过起重色的生活，不理朝政。一部分则描写桐壶天皇的继承人源氏与众多女性的爱情生活。

白居易和紫式部所写的这两部分，都是互为因果的两重结构，前者是悲剧之因，后者是悲剧之果。他们都是通过对主人公渔色生活的描述，进一步揭示各自时代宫廷生活的淫靡，来加深对讽喻主题的阐发。所不同的是：白居易是通过唐明皇贪色情节的展开，一步步地着重深入揭示由此而引发的“渔阳鼙鼓动地来”，即指引发了安禄山渔阳（范阳）起兵叛唐之事，最后导致唐朝走向衰微的结果。而紫式部则通过桐壶天皇及其继承人耽于好色生活，侧面描写了他们对弘徽殿女御及其父右大臣为代表的外戚一派软弱无力，最后源氏被迫流放须磨，引起宫廷内部更大的矛盾和争斗，导致平安朝开始走向衰落。从这里人们不难发现，白居易笔下的唐朝后宫生活与紫式部笔下的平安朝后宫生活的近似模式，而且他们笔下主人公的爱情故事也是互为参照。更确切地说，紫式部是以白居易的《长恨歌》的唐、杨的爱情故事作为参照系的。

（四）就人物的塑造来说，《长恨歌》对唐明皇的爱情悲剧，既有讽刺，又有同情。比如白居易用同情的笔触，写了唐明皇失去杨贵妃之后的哀念之情，这样主题思想就转为对唐、杨坚贞爱情的歌颂。《源氏物语》描写桐壶天皇、源氏爱情的时候，也反映出紫式部既哀叹贵族的没落，又流露出哀婉的心情；既深切同情妇女的命运，又把源氏写成是个有始有终的庇护者，在一定程度上对源氏表示了同情和肯定。也就是说，白居易和紫式部都深爱其主人公的“风雅”甚或“风流”，用日本美学名词来说，

就是"好色"[1]，其感伤的成分是浓重的。比如，在《源氏物语》中无论写到桐壶天皇丧失更衣，还是源氏丧失最宠爱的紫姬，他们感伤得不堪孤眠的痛苦时，紫式部都直接将《长恨歌》描写唐明皇丧失杨贵妃时的感伤情感，移入自己塑造的人物的心灵世界。

最明显的一例是，《长恨歌》中用"夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。"这样一句，来形容唐明皇失去杨贵妃，他从黄昏到黎明，残灯空殿，忧思无诉，挑灯听鼓，倍感夜长，实难成眠。作者在这短短的一句，便将主人公内心深处荡漾的感伤情调，细致入微地写了出来。紫式部在《源氏物语》中，写到源氏哀伤紫姬之死时，引用"夕殿萤飞思悄然"句作了这样的描写：

> （天气很热的时候，源氏在凉爽之处设一座位，独坐凝思）看见无数流萤到处乱飞，便想起古诗中"夕殿萤飞思悄然"之句，低声吟诵。此时他所吟的，无非是悼亡之诗。

之后，紫式部又写了源氏一再吟和歌述怀，曰："我忧愁如火，燃烧永不停"；"但见空庭露，频添别泪痕"；"恋慕情无限，终年泪似潮"；"今秋花上露，只湿一人衣"；同时在写到薰君寻找其思慕之人时，也借用典出《长恨歌》中唐明皇寻找杨贵妃亡灵的事，让薰君说出："为了寻找亡魂在处，即使是海上仙山，亦当全力以赴"之语和重提唐明皇叫方士到了蓬莱岛，只取得些细钿回来的故事等等，以渲染主人公的感伤情调，同时表达了作者对主人公的深切同情。

尤其是《源氏物语》借用、引述很多白居易的诗，可见其接受白氏的影响是广泛而深刻的。最典型的是第一回《桐壶》，开卷就描写桐壶天皇晨夕披览《〈长恨歌〉物语绘卷》，品评画册时，命妇将太君赐物赠呈于他，他念及逝去的更衣，空想这若是亡人居处带回来的证物"钿合金钗"就好了。这里就是借《长恨歌》中的"唯将旧物表深情，钿合金钗寄将去"，以表达对更衣怀念之深情。他觉得画中的杨贵妃缺乏生趣，就想起《长恨歌》中所说的杨贵妃的面庞和眉毛是"太液芙蓉未央柳"句，这诗是"归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不垂

---

① 日语"好色"（色好み）二字，是指一种选择女性对象的行为，包含灵、肉与美的结合。详见叶渭渠著《日本文学思潮史》，经济日报出版社 1997 年版，第 252—268 页。

泪。”桐壶天皇垂泪之余，又联想到曾与更衣朝夕相处，惯吟《长恨歌》的“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”句，以共交盟誓。这一夜，桐壶天皇难以入寐，又回想起《伊势集·诵亭子院〈长恨歌〉屏风》中相关的“珠帘锦帐不觉晓，长恨绵绵谁梦知”句。仅此一段约千字的描写，就出现活用《长恨歌》三首和与《长恨歌》有关的事物——物语绘卷和屏风歌。如果说《桐壶》一回更是有赖于白氏的《长恨歌》而成立，恐怕也不会言过其实吧。

在第十二回“须磨”中，源氏与右大臣的女儿胧月夜偷情之事败露后，被政敌右大臣一派贬谪须磨。在途中常常触景生情。当他目睹云雾弥漫，群山隐约难辨之时，就引用白居易的《冬至宿杨梅馆》一诗，写道：“诚如白居易所云，自身正是‘三千里外远行人’了”，从这里可以看出源氏正处在这首白诗中的“冷枕单床一病身”的孤苦境况和他内心的浓重离愁。在流放地源氏对着八月十五之夜的秋月，想起在京城宫中生活的种种情状，就联想到白居易的《八月十五夜禁中独直，对月忆元九》诗，朗吟出“二千里外故人心”句，往事又历历在目，复诵从前藤壶的赠歌“重重夜雾遮明月”句，心中便涌上一股“不胜恋恋之情”。旧友左大臣家的中将在源氏正寂寞之时、不顾遭受处罪，前来须磨相会，目睹源氏谪居处四周的清幽，有如中国式样，就引白居易诗《香炉峰下新卜山居草堂初成偶题东壁》句：“石阶桂柱竹鞭墙”。同时，在中将分别时，两人共饯，大概又联系起自身似白居易《别元微》诗中的“往事渺茫都似梦，旧游零落半归泉”的情景，便接着同吟起这首白诗的下句“醉悲洒泪春杯里”来。

除了上述提及之外，如此天衣无缝地活用白诗以助推进故事情节和深化人物感情，在第二回“帚木”、第三回“空蝉”、第四回“夕颜”、第六回“末摘花”、第七回“红叶贺”、第九回“葵姬”、第十三回“明石”、第十七回“赛画”、第二十四回“蝴蝶”、第三十四回（上、下）“新菜”和“新菜续”、第三十五回“柏木”、第四十七回“总角”、第五十回“东亭”、第五十一回“浮舟”、第五十二回“蜉蝣”、第五十三回“习字”等也都有出色的表现。可以说，紫式部在几个重要故事的曲折发展和重点人物的感情起伏的流程中，适时地活用了白居易诗，以增加其在文艺上的感动性，原诗与本文是化合在一起的，看不出一丝嫁接的不自然的痕迹。

从《源氏物语》与白居易诗文的比较中，不难看出白居易诗文对《源氏物语》的深刻影响。川口久雄指出：“紫式部没有停留在模仿《（白

氏）文集》的零星词藻，或尾随《文集》诗的体验的残影上。而正是紫式部继承了《文集》那种（文章合为时而著）真正的诗精神，连同消化流贯于《史记》的精神，以及特别运用《长恨歌》那种叙事诗式，将颓废的现实形象化，并加以批判的精神，而且将这种精神具现在自己的作品上。"①

从这里可以看出，作者紫式部对中国文学特别是白居易诗文的造诣有多深厚，在《源氏物语》中可谓厚积薄发。这见证了中日文学交流历史的渊源和不可分割的血脉联系，又可以看到日本文学从日本本土思想汲取自己的营养，创造了日本民族文学的辉煌。紫式部学习和吸纳中国文化、文学，已经摆脱了此前日本古代文学那种直接模仿中国典籍和故事，表面地、概念性地照搬中国文学的原型，以及机械地借用中国典籍的词句，而完全将中国文化精神和文学精神化作自己的血肉，流贯在作者的创作个性中，并融进自己创造的文学形象的深层里，从而创造了这部以日本古代民族的审美价值为主体的经典之作《源氏物语》。

似应该说，紫式部在广阔的中日文化空间，高度精练地创造了《源氏物语》的小说世界。它是日本文化、文学走向"和风化"的重要转折之一，这是历史的必然造成的。《源氏物语》超越时空，及至日本以外的国家和地域，影响至今。这一段日本文学发展的历史经验证明：文学的发展首先是立足于本民族、本地域的文化传统，这是民族文学之美的根源。离开这一点，就很难确立民族文学的价值。然而，本民族、本地域的文学，又存在与他民族、他地域的文学的交叉关系，它是与不同民族和地域的文学交流汇合而创造出来的，自然具有超越民族和地域的生命力。也就是说，优秀的文学不仅在本民族和本地域内生成和发展，而且往往还要吸收世界其他的民族和地域的文学精华，在两者的互相交错中碰撞和融合才能呈现出异彩。

第四节　紫式部确立"物哀"审美学

紫式部在《源氏物语》中，以"真实"为根底，将"哀"发展为"物哀"，将简单的感叹发展到复杂的感动，从而深化了主体感情，并由理

① 川口久雄：《平安朝日本汉文学的研究》（中），明治书院 1982 年版，第 674 页。

智支配其文学素材，使“物哀”的内容更为丰富和充实，含赞赏、亲爱、共鸣、同情、可怜、悲伤的广泛含义，而且其感动的对象超出人和物，扩大为社会世相，感动具有观照性。

如果将紫式部的“物哀”美学观放在外来儒佛思想与本土的神道思想来考察，那么就可以更明显地看出，它是这两种文化思想融合的产物，贯穿古典写实主义的同时，创造了日本式的“物哀”的浪漫主义精神。

具体地说，紫式部创作《源氏物语》，是采取一种以写实为基础的观照态度，对文学进行反省。这种文学的自觉不仅表现在她的《源氏物语》的思想结构和艺术结构上，而且也反映在她借助作品来议论她的文学观、美学观上。

首先，紫式部主张文学应写真实，反映种种人情世故。她说：小说中有“详细记录记述着世间的重要事情。”又说：“由于所有物语写的都是世上的情况和人的种种精神状态，读了它，自然能充分懂得世上的一切情况，了解到人的行为和心理现象，我认为人们正是为此才读物语的”。

但是，紫式部所指的文学的真实，并非所见所闻的事实的原本记录，而是强调了文学的虚构中应包括真实，是一种艺术的典型概括。她说：

> 这些虚构故事之中，亦颇真有情味，描写得委婉曲折的地方，仿佛真有其事，所以虽然明知是虚构，看到了却不由你不动心。

紫式部在理论上初步阐明了文学创作上的真实与虚构的关系，并且在《源氏物语》创作中加以实践，艺术地侧面再现了当时贵族社会上层之间围绕权力互相倾轧的现实，主人公源氏一生的命运，正是弘徽殿女御外戚一派和源氏皇室一派之间的较量所决定的。由此产生的政治争斗、政治联姻、贵族淫逸生活和妇女的悲剧命运等一系列事件，都反映了贵族社会的历史的真实。

其次，紫式部承认小说“知世相”的作用，即认识社会的功能。她说过：“若将小说一概指斥为空言，则亦不符合事实。”它都是“记录着世间重要事情。”所以尽管她在书中一再表白：“作者女流之辈，不敢侈谈天下大事”，而实际上作者是涉及“天下大事”了，只是多采用侧写和暗喻的手法，少有具体深入的描写，但还是清晰地展现了源氏的荣辱沉浮，都

与上层贵族的相互争斗这条线索密不可分的。从这个意义上说，紫式部并非全然不关心社会的现实与人生，她对社会和人生具有一定自觉的批评意识。因此，通过《源氏物语》可以认识当时的社会世相和人生。它不愧是一幅平安时代的历史画卷。正如日本源学家佐藤谦太郎指出的："《源氏物语》不单是写一二个人物的心理，它是描写社会世相，而且历史地分析了属于那个社会政治中的阶级，因此内容涉及多方面，且十分复杂。""它的故事是以政权争夺史作为背景，以光源氏的恋爱生活作为焦点而展开的。"①

最后，紫式部的文学观还深深地渗透着佛学"烦恼即菩提"思想。紫式部认为，菩提是理想的、浪漫的，烦恼是现实的、写实的，"物哀"就存在这两者调和之中。应该说，紫式部在佛道中也发现了潜在深沉的哀，这是她在文学上对佛教的主要思考。因此，重松信弘认为：紫式部"对佛教教义进行思考，加深了哀，（源氏）恐惧自己的罪业，观察人世的无常，思量宿世的命运，出家的念头又加深了引起这些想念的事情所培育的哀。"②

因此，紫式部在《源氏物语》全书贯穿了浓厚的无常感和宿命思想，用因果报应和罪意识来联结源氏与桐壶、紫姬，薰君与宇治姬君、浮舟等人物的关系，而他们的厌世，有的企盼来世幸福，有的遁世，有的出家，以修来世，而这种厌世又是与他们的不伦行为有着因果的关系。尽管如此，但其落脚点不是为了宣扬佛教教义，而是为了挖掘佛道中内潜的"哀"的因素。

我们不能不看到一个重要的问题，就是作者所处的时代，受到历史、文化和阶级的局限。她虽然哀叹当时社会的衰落和妇女的不幸，感到"这个污浊可叹的末世"，"总是越来越坏"。可是，面对现实与人生的问题无法解决，她在矛盾之中，有时只好求助于从佛道中寻找"出家模式"。比如她找不到拯救各类人物，尤其是不幸妇女的命运的办法，就让他们（她们）遁入空门；比如源氏纠缠于政治的荣华与失宠、爱恋的愉悦与苦恼，就让无常感的此岸与彼岸的两种对立的世界观在他的一生中拖着长长的尾巴。特别是以源氏知道他的小妾三公子与柏木私通生下薰君为契机，深

---

① 佐藤谦太郎：《源氏物语总览》，《对译〈源氏物语〉特卷》，明治书院 1953 年版，第 30 页。

② 重松信弘：《〈源氏物语〉的心理描写》，收入《〈源氏物物语〉的探索》（第一辑），风间书房 1978 年版，第 63 页。

化源氏的无常感，让源氏深感自己的行为不伦，种下愁伤的种子，不堪承受诅咒的命运，便企图出家修道，但最终还是没有实现。还有不能忽视的，就是佛教的"心性"问题，即佛教主张"皆心所作"，"心生则种种法生"的心的创造功能，对紫式部"物哀"美学观的形成也起到了促进的作用。

总之，紫式部在《源氏物语》中，一方面将其设计的诸多人物的思想意识，与佛教的因果律、唯心论、厌世观和无常感联结在一起，另一方面又再给予"物哀"以调和善恶的价值意义，目的并不在于说明其悟道，而在于建立写实的"真实"与浪漫的"物哀"相调和的美学思想。片冈良一指出："《源氏物语》以理智捕捉平安时代贵族的生活相，一言以蔽之，就是处处充满矛盾和撞击。从这个意义上说，《源氏物语》是平安贵族生活纠葛和矛盾诸相的报告书。""主人公源氏等不堪苦恼的重负，面对人生诸矛盾无法用现实主义来加以知性地解决，就企图摒弃现实，忘掉苦恼，这样就出现对'物哀'的追求。在追求'物哀'的过程中，解消人生的诸矛盾"[①]。

紫式部的美学观是以"物哀"作为中枢的。"物哀"是紫式部美学思想和文学思想的主体，古代文学、美学思想从"哀"到"物哀"的演进，是经紫式部之手确立的。据日本学者上村菊子、及川富子、大川芳枝的统计，《源氏物语》一书出现的"哀"多达1044次，出现"物哀"13次[②]，同期与"哀"、"物哀"并存的文学美学理念"おかし"（风情，即喜类型）只出现680次，同时代的小说《宇津保物语》乃至镰仓时代的《新古今和歌集》、《平家物语》、《太平记》等也是以"哀"为主体，"哀"（あはれ）多于"风情"（おかし），根据以上三位日本学者的统计，"哀"（あはれ）和"风情"（おかし）两者出现的比例列表如下：

篇名	"哀"（あはれ悲类型）	"风情"（おかし，喜类型）
《宇津保物语》	317	200
《新古今和歌集》	65	2

① 片冈良一：《物哀与和歌精神》，收入《片冈良一著作集》，第二卷，中央公论社1986年版，第54—60页。

② 转引自久松潜一：《日本文学评论史》（总论、歌论篇），至文堂1986年版，第191—192页。

《平家物语》	165	0
《太平记》	250	0

可见以《源氏物语》为代表的古代日本文学美学思想，是以“哀”、“物哀”作为基调的，而且自始至终贯穿了比前代文学作品所表现的“哀”，具有更为广泛、更为复杂和更为深刻的内容。而《源氏物语》这种“哀”的感动，是在“知物哀”的基础上产生的，它主要表现的层次，是一种对人生世相的喜怒哀乐，以及对女性同情的哀感，尤其是对女性恋爱的不幸和男女不伦之恋更加明显地表达这种“物哀”的感情。也就是说，紫式部在《源氏物语》中凝练了所有艺术技巧，在其塑造的各种不同的人物形象中，对“物哀”作了最出色的表现。可以说，“物哀”表现了人的真实感动，在人性的调和世界中发现美和创造美。

本来的“哀”的倾向，是以悲哀与同情作为主体，形成重层的思想结构。紫式部将“哀”推向一个更高的层次，“哀”的美学思想更具深度和力度。为此，紫式部在使用“哀”的同时，也使用“物哀”这个美学概念，以便能完整地表达日本文学中这种“哀”的真实感动、情趣和美学理念。紫式部所使用的“物哀”，实际上是“哀”的一种特殊状态，在许多情况下，“物哀”与“哀”在美学精神上是相通的。之所以在“哀”之上冠以“物”（もの或ものの）这个颇具广泛性的限定词的意义是：加上“物”之后，使感动的对象更为明确。“物”可以是人，可以是自然物，也可以是社会世相和人情世故。总之，是将现实中最受感动的、最让人动心的东西（物）记录下来，即《源氏物语》是在接触“物”即现实的基础上写出来的，而不是凭空虚构出来的。这样，“物”就成为感动的文学素材，创作始终是以“物”为基础的。但是，创作不是单写“物”本身，而是写触“物”的感动之心、感动之情，写感情世界。而且其感动的形态，有悲哀的、感伤的、可怜的，也有怜悯的、同情的、壮美的。也就是说，对“物”引起感动而产生的喜怒哀乐诸相。也可以说，“物”是客观的存在，“哀”是主观的感情，两者调和为一，达到物心合一，“哀”就得到进一步升华，从而进入更高的阶段。因而，“物哀”的感情既是一种自然淳朴的感情，也是一种经过纯化了的感情。它强调的现实中特别多感动的东西，“物哀”并非与现实全然无关。

久松潜一将“物哀”的性质分为感动、调和、优美、情趣和哀感等五大类，他认为其中最突出的是哀感。由于有了这五大类的不同性质，就需

要有“物”（もの）来限定其内容的性质。①

现以《源氏物语》出现的十三个“物哀”为例，来说明“物哀”所表现的“哀”的特殊状态。

例一，第二回“帚木”写道：

> 主妇职务之中，最重要者乃忠实勤勉，为丈夫作贤内助。如此看来，其人不需过分风雅，不知物哀和无常的感情亦无妨。

主妇“不知物哀和无常的感情亦无妨”，与作者表白女流之辈“不敢侈谈天下大事”的思想是一脉相承的，其所谓“不知物哀”的“物”，也就含有天下大事包括人情世态、权势倾轧等。触“物”就是触这些而生的种种感情。主妇“不知物哀”亦无妨，也表达了作者的妇女观，反映了当时贵族社会男尊女卑的思想。

例二，第十回“航标”：

> 在游宴上，众人都很高兴。但源氏心中还是念念不忘明石姬。当地的艺妓都围拢上来。那些年轻的公卿，身份虽高但好事，对罕见的事抱有好奇心，对艺妓颇感兴趣。可是源氏却觉得“这是怎么回事，催人感兴的，或让人深感物哀的，也要看对方的人品如何啊！”

这里的“物哀”含可爱之意。作者透过源氏的眼睛来观察，艺妓看来即使让人觉得可爱，但艺妓毕竟是艺妓，没有人品，没有真正的感情，只是逢场作戏而已。所以艺妓是不能让人“深感物哀”的，因此源氏只觉讨厌，还是念念不忘人品高雅的明石姬。

例三，第十八回“松风”：

> 正值秋天季节，心境万端物哀。出发那天拂晓，秋风萧瑟，虫声烦乱，明石姬向海那边望去，只见明石道人比往常的后夜颂经时刻起得还早，一边抽着鼻涕，一边诵经拜佛。

---

① 久松潜一：《日本文学评论史》（理念·表现篇），至文堂1968年版，第87页。

作者对自然表现出极其敏锐的观察力，对季节表现出极其纤细的感受性，尤其是对秋季更是如此。接触秋物，就不由产生一种多愁和无常的哀感。这里接触秋物，“心境万端物哀”，表现的是多愁多怨之意。既描写明石姬快将离开明石浦，随源氏派来的亲信赴京，别离父亲明石道人之夜的复杂心绪，作者以秋景秋物衬托，更凸显明石姬心境之哀怨。

例四，第二十回“槿姬”：

源氏反过来一想，又觉得此人很可怜（あはれ）。他回忆往事：在这老婆婆青春时代，宫中争宠竞爱的女御和更衣，现在有的早已亡故，有的零落漂泊，生趣全无了。就中像尼姑藤壶妃那样盛年夭逝，更是意料不到之事。像五公主和源内侍之类的人，残年所余无几，情趣也不足道，却长生在世间，悠然自得地诵经念佛。他不禁感到世事不定，便露出了物哀之情。

这一回作者写源氏正欲从五公主家出门，却遇见走进来一个年纪很大的老婆婆。当他知道这个老婆婆原来就是父皇桐壶相恋过的女人时，便回忆起了上述这段往事。这里的“物哀”显然是指接触人世无常所感而涌现的空寂的情绪，含孤寂、悲戚之意。

例五，第二十四回“蝴蝶”：

总之，但凡女子不知谨慎，随心所欲，佯装知物哀，有兴趣之事都不放过，势必招徕恶果。

这段话是源氏在玉鬘处发现一封情书，便问道：“这是谁的信？”玉鬘不能爽快回答，于是，源氏把右近叫来，给她讲道理开窍。这是右近的话中的一句。这里的“物哀”指玉鬘佯装懂得情趣之意。

例六，第三十四回“新菜（上）”：

次日又降雨，天空的景色也令人感到物哀。源氏与紫姬共话往昔，预计未来。

这段描写的背景是：朱雀院将三公主许配给源氏，源氏不知紫姬将何等怀疑他，心中非常不安，当夜与紫姬无话，立即就寝。小说对次日的情

景作了如上的描述后，就写了源氏乘机向紫姬解释说：自己如今风月情怀早已消减，对此等事不复深感兴趣，向紫姬表白自己爱她的心决不改变等等。作者以接触雨空的景色所感“物哀”，来联系源氏面对女人的纠葛而产生的冷寂之情。

例七，第三十五回“柏木”：

> 源氏叹息一声，又对三公主说：“倘使你说现已出家为尼，故欲与我离居，这便是你真心厌弃我，使我觉得可耻可悲。还望你爱怜（あはれ）我。”三公主答道：“我闻出家之人，不知物哀，更何况我本来就不知，教我如何回答呢？”

三公主说罢，源氏马上说了一句：“但你也有懂得的时候吧！”暗指三公主对柏木私通也应“知物哀”之情。所以他们所说的“知物哀”，就是指恋爱的情趣。

例八，第三十八回“夕雾”：

> 拂晓时分的月亮，欲隐入山之时的情趣，真令人感到“物哀”，止不住潸潸泪下。

这段描写的背景是：夕雾向遗孀落叶公主求爱，落叶公主未答应，夕雾说她又不是未经人世的人。落叶公主觉得夕雾隐约挑唆，十分伤心，感到自己真是个世间无类的命苦人，面对晓月，深感自己的命运有如月欲隐入山时之哀切，表现了既对物，也对人的深切哀愁之情。

例九，第三十九回“法事”：

> 白鸟千姿，啁啾鸣转，其音美不亚于笛声，物哀之情于此达到了极致。此时奏出《陵王》舞曲，曲终声调急转，异常繁荣热闹。

作者接着描写紫姬观此情景，自念余命无多，不禁悲从中来，但觉万事都可使她伤心等与之相呼应，“物哀”之情便指紫姬触景而生的哀愁情调。

例十，第四十回“幻”：

因为我从小见惯她（藤壶）那举世赞颂的优美姿色，所以她逝世之时，我比别人更为悲伤。毕竟深知物哀之情，并非由于自身对死者特殊关系而来。

例十一，同上回，接上句：

如今那个长年相伴之人（指葵姬），从小由我抚育成长，到了垂老之年，忽然弃我而去，使我痛念自身又不断悼惜死者，悲不堪言。凡人深知物哀，或饶有才能，富于风趣，便能唤起别人多方面的思念，死后受人哀感更深。

上述两处“物哀”的对象均为逝去的亲人，一个是源氏恋慕的母后，一个是源氏的妻子，“知物哀”之情者，就是含有亲爱、悲怜和哀伤之意。

例十二，第五十二回“蜉蝣”：

亲王察看他（指薰君）的神色，想道：“此人何等冷酷无情！凡人胸中怀抱哀愁之时，即使其哀愁不是为了死别，听见空中飞鸟的啼鸣也会引起悲伤之情的。我今无端如此伤心哭泣，如果他察知我的心事，也不会不知物哀的吧。”

这是亲王的心理活动：如果薰君发现他是为恋浮舟而落泪，不会不感动、不同情的吧。这里的不会“不知物哀”，是指不会不知同情的吧，“物哀”就含同情之意。

例十三，第五十三回“习字”：

他（指中将）说了许多话，却始终得不到答复，硬埋怨说：“太过分了，住在这幽静的山村，理应更知物哀才是，可是这样待人，未免太不近人情了！”

很明显，这里的“物哀”是指风雅的情趣，与其后的赋诗“山乡秋色厉，深夜更凄凉。唯有多丑者，真心知此情”是浑然相承的。

紫式部为了让人理解“知物哀”，又以“不知物哀”的例子来作对

比，比如在“桐壶”一回源氏之母更衣死后，又有这样一段描写：

> 此时皇上听到风啸虫鸣，觉得无不催人“知物哀”。而弘徽殿女御久不参谒帝居，偏偏在这深夜时分玩赏月色，奏起丝竹管弦来。皇上听了，大为不快，觉得刺耳难闻，目睹皇上今日悲戚之状的殿上人和女官们听到这奏乐之声，也都从旁打抱不平。这弘徽殿女御原是个顽强冷酷之人，全不把皇上之事放在心上，故作此举。

弘徽殿女御对更衣之死以及对皇上的哀伤，理应有所感，却不表同情，反而出于对皇上宠爱更衣的妒忌，无动于衷。有闲心赏月和奏乐，实是“不知物哀”，“不知物哀”的人就是无心的人。紫式部在这里以弘徽殿女御作为“不知物哀”的人而加以严厉批评，以让人进一步了解“知物哀”的本质。

以上述例子与《源氏物语》整个题旨联系来看，“物哀”的思想结构是重层的，可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动，以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动，贯穿在对人情世态、包括“天下大事”的咏叹上。第三个层次是对自然物的感动，尤其是季节带来的无常感，即对自然美的动心。前两者属于现实性的，后者是属于观照性的。但是，所有“物哀”的感动、“知物哀”的动心，都是带情趣性的感情，是从内心底里将对象作为有价值物而感到或悲哀、怜惜、愤懑，或愉悦、亲爱、同情等等纯化了的真实感情，而非单纯的触物感伤，更非一般动物的自然感情。为了挖掘这三个层次的“物哀”之情和“知物哀”之心，作者前所未有地着力于心理描写，就是挖掘人性的深层的真情，而且取得了巨大的成功。

紫式部主张真实论（まこと），在很大程度上在于挖掘潜藏在上述三个层次的“物哀”的真实性上。所以，她不仅写了世相的真实、人物行为的真实，而且更重要的写了人的心理，深掘人性的真实。因此，她强调艺术的根底是“知物哀”，就是以知人性为根本。用作者的话来说，就是“鉴定人心”。她通过“帚木”一回中源氏和头中将在“雨夜品评”一节中议论文学论、艺术论、女性论时，就散漫无章地谈到人性的本质是真实性，在艺术上的要求也就是人的“真实”的感动，即“物哀”。于是“物哀论”以“真实论”为根底就成为紫式部美学观的内核和文学论的基准。

正因为如此，紫式部在《源氏物语》中所表现的艺术技巧之一，就是从内面解剖式地描写了源氏及其他有关人物的心理和性格。描写人情、人心的哀的真实性，是以“知物哀”的心理作为本意的。比如，她描写源氏与藤壶、柏木与三公主之间私通感情之热烈而纤细，私通后的心理之微妙而复杂，以及朱雀天皇对源氏的关心，而没有怪责他们的行为，宽容了他们二人的罪过，都是以“知物哀”的心理作为基本特征的，其表现是非常出色的。但是，我们不能因为这一点而否认“物哀”的三个层次中包含对世相悲哀的共鸣的一面，其“物哀”的表现还带有对平安朝贵族社会和生活的隐蔽式的批评。川端康成在《日本文学之美》一文谈论《源氏物语》时引用了《平家物语》中的“盛极必衰是道理”的一段开场白精辟地分析道：“《源氏物语》集中表现王朝的美，后来形成了日本美的传统。我年轻时说过：《源氏物语》灭亡了藤原氏，灭亡了平氏、灭亡了北条氏、灭亡了足利氏、灭亡了德川氏，听起来这些话很粗暴，但非全无根据。倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟，那么衰亡是不可避免的。‘烂熟’这个词，就包含着走向衰亡的征兆。《源氏物语》极端烂熟，倾向于衰颓。从某种意义上说，一种文化发展到登峰造极，就势必从巅峰跌落下来。不止地上登，似乎是继续上登，其实已经开始走下坡路，事态就在这种危险的时候发生的。综观古今东西方，几乎所有艺术的最高名作，都是在这种危险时期出现的。这是艺术的宿命，也是文化的宿命。”①

从这里更具体地说明，紫式部运用日本传统美的“物哀”的艺术表现手段，还企图达到从内面揭示这个贵族社会的历史走向。总之，“物哀”不仅在文学上开拓了艺术表现的境界，而且使思想和艺术的统一和概括达到更高的高度，成为日本古代审美学的核心。

概言之，紫式部的美学观是神佛思想融合的产物，虽受到佛教思想的影响，但她把佛教思想融入日本本土的思想中。比如佛教讲真实是追求彼岸的真实，来世的真实，即寻求“身外之真”，而紫式部主张的“真实”，是神道所追求的此岸的真实，即“自身之真”。可以说，紫式部的美学思想，以佛教思想为表、为客体，写了佛教的许多，但也不是宣扬佛教，只是作为当时的一种风尚，而且主要的是以本土神道思想为里、为主体。所以“物哀”以神道的“现实本位”精神作为根底，其本质是重古典写实的“真实性”和古典浪漫的“物哀性”，从而更新了上代的美学精神。确

① 川端康成：《川端康成全集》（第二十八卷），新潮社 1982 年版，第 423 页。

切地说，《源氏物语》是一部古典写实主义的小说，又是一部以古典浪漫主义为基调的小说。作为美学思想，是从写实的“真实”美学思想向浪漫的“物哀”美学思想演进的。村田升说：“紫式部受《古事记》、《日本书纪》的民族信仰的影响，同时又受《往生要集》的（佛教净土）影响，全身心地体验，并在《源氏物语》中将其形象化。《源氏物语》是神佛融合的艺术形象。”①

从文化思想的角度来看，紫式部的“物哀论”是以低调来处理伦理道德问题，并且对“物哀”的议论是零星的，没有进一步在理论上做出系统化的努力，故未形成独立而形成体系的文学论、美学论，只是透过小说某些章回（集中在第一回“萤”）直率地阐发己见而已。尽管如此，“物哀”的文学美学精神又确实是通过紫式部来开拓和完成的。紫式部主导的“物哀观”支配着平安时代日本古代文学美学，而且其影响及于这个时代以后一个很长时期的文学美学观，甚至超出文学美学观而及艺术观、文化观和人生观。

《源氏物语》完成了以“真实”、“物哀”为主体的审美体系，在“汉风时代”向“和风时代”的过渡中，完全使7世纪以来“汉风化”的古代日本文学实现了日本化，这是不朽的伟大历史功绩。可以认为《源氏物语》的诞生，标志着日本小说发展史和美学发展史的重大转折。

---

① 村田升：《〈源氏物语〉的佛教美学》，收入《〈源氏物语〉之探索》（第一辑），风间书房1978年版，第274—275页。

第三章　历史小说与佛教说话类型的小说

历史小说的诞生——说话类型的小说——《今昔物语》及其他

第一节　历史小说的诞生

《源氏物语》问世后半个世纪，即平安时代后期，日本古代小说保持其传统，继续诞生了《夜半惊醒物语》（作者未详，1043—1067）、《狭衣物语》（作者未详，1053）和菅原孝标女的《浜松中纳言物语》（1054）等虚构小说的代表作。同时，古代小说又出现多种的表现形式，产生了历史小说和佛教说话类型的小说。

历史小说是继承文学历史书《古事记》、《日本书纪》的编纂理念，同时又接受以《源氏物语》为代表的使用假名文字创作的虚构小说的影响，一改迄今以汉文书写历史文学书的传统，采用假名文字与小说的模式来书写历史，分编年体和列传体两种，它们忠实于历史，基本上以史实为基础，赋予小说的结构、人物形象和场面描写的文学性，达到历史性和文学性相结合。但它与一般历史小说取材于史实，又虚构某些故事和人物不同，而是多以史实为依据作文学的润色，并充分发挥文学的想像力。由此，日本小说史又诞生了一个新的形态——日本式的历史小说。可以说，历史小说虽然继承了《古事记》、《日本书纪》的编纂理念，而不称为文学历史书，因为它的文学因素更多。虽然接受了《源氏物语》的小说创作形式，而它又基本上不脱离真实的史实，历史的因素更多。所以，形成日本古代小说一种新模式——小说式的史书，故我们也称之为日本式的历史小说。

日本古代历史小说产生的时代背景：一是日本史书从《古事记》、《日本书纪》始，至延喜即十世纪初《三代实录》止，正史的编纂工作中

断，极需要一种新的形式作为这一过渡期的历史纪录，同时又能弥补一般正史无法表现的人情的不足，而小说故事体史书便是这样一种尝试。一是王朝贵族社会即将走到了尽头，以藤原氏为中心的贵族生活已经到了烂熟的地步，显露出他们从荣华走向衰落的苗头，新的武士阶级已经现出作为新兴力量的发展势头。不甘于这一历史发展进程的贵族们欲图维持他们荣华生活的美梦，于是他们的文人墨客便极力地欲将他们的荣华生活记录下来，以在虚幻中保持他们的荣华的永恒性。所以它们以描写上层贵族，特别是他们的权力者藤原道长的荣华生活作为主要题材。从历史小说的鼻祖《荣花物语》到《大镜》、《今镜》、《水镜》、《增镜》（统称"四镜"），形成日本古代历史小说的高潮。因此可以说，应运而生的历史小说承担了这一历史角色。一种"历史＋小说"的新的文学形态——历史小说便是这个时代的产物。

《荣花物语》（前编约1030，后编1092以后），作者未详，存在争议，一般从小说故事的环境、立场、交友等情况推断是女作家赤染卫门所作。也有学者认为该小说全四十回，分前后两篇，非出自一人之手，是由多人创作，最后由赤染卫门统稿完成。[①] 但也有学者对此质疑，认为《荣华物语》最后一回"紫野"的故事是宽治六年（1092），如是赤卫染门所写，是时她已超过120岁的高龄了，且书中第一回"月宴"写始世后六十余年的事，就应至第三十回"鹤林"止，在类似跋言中也说明记载至万寿五年（1028）二月止，加上后篇十回明显劣于前篇三十回，所以推断后篇十回是后来出自他人之手补笔的。[②]

赤染卫门是儒学家大江匡衡之妻，长期在宫中侍奉藤原道长的家室伦子，目睹这个执政者藤原道长极盛之时尽享荣华的一生，便以藤原氏盛衰的史实为主线，展开以藤原道长的故事为中心的创作，详细地描写了藤原道长荣华的一生。之所以称为历史物语文学，因为它与《源氏物语》等虚构小说不同，首先，它是采用编年体，乃至按时间年月来写作从宇多天皇起至堀河天皇止的历史。其次，具有强烈的历史意识，是经过历史考证，用作者自己特定的史观，着眼于史实的纪录。具体地说，是站在摄关政治的立场，对藤原道长通过其女彰子、妍子、威子、嬉子入宫皆成皇后而结成外戚一派尽力呵护，对藤原道长尽情赞美，称他有"虎子如渡深山峰"

---

① 市古贞次责编：《日本文学全史》（2，中古），学灯社1979年版，第405—406页。

② 久松潜一：《增补新版·日本文学史》（中古），1981年版，第653—659页。

的气势。就连道长出家后，也多着墨称道他的佛事善业。

特别是作者将描写的范围，局限于皇室的君臣之事和藤原道长的宗系，笔触基本未及宫廷以外的人和事。就是谈到藤原道长的事业成败得失，也没有触及具体的谋略事实，成也罢，败也罢，都归结于“前世因缘”。更没有揭示皇室内戚与外戚两派的争斗，没有讽喻与批判当时的社会。特别是前编头十回，以记录史实为主。也就是说，《荣花物语》没有《源氏物语》那种敏锐的观察力和艺术的想像力。

但是，《荣花物语》又不是单纯的历史书，它很重视文学性，描写人物虽都是实有其人，并非虚构的人物，作者将这些人物置于历史真实的舞台上活动的时候，对人物的喜怒哀乐的感情，又多赋予某种生动的情趣性，以及在政治情势变化中，对人物的复杂心理的描写和生动的对话，又多有小说虚构的成分，以形象化来表现人性的真实和美，人物形象是非常丰满的。比如“浦浦之别”一回，对道长贬谪伊周的悲剧命运的描写，就仿效了《源氏物语》的“须磨”一回对伊周被流放的描写，在伊周左迁史实的基础上加以艺术的虚构，其中对伊周接到流放的敕令后，深夜冲破重重的警戒，来到其父道隆墓前哭诉冤屈，以及其母贵子拥抱伊周，并与伊周同乘牛车赴流放地的描写，情真意切，至为感人。

还有“日荫下的蔓草”一回对道长之子、17岁的显信突然出家，道长闻之，震惊之余，翌日登比叡山，放下官架子，与显信动情地促膝谈心，声泪俱下地劝说儿子转意还俗，表达了慈父之情，作者是这样描写的：

> 老爷带着数人匆匆登山，恨不得立即赶到目的地。老爷心知肚明，自己的儿子与一般僧人是有区别的，不然，如何能够体现出这种美好而尊贵的怜爱之情呢。父子一见面，老爷潸然泪下。这时候，老爷的心情悲痛欲绝，实是可怜兮兮。老爷不停地说：“你这是为什么啊？有什么忧心事、伤心事呢？是为了不满加官晋爵的事，还是为了女子的事呢？别的事我不知道。我只要还有一口气，我会千方百计为你解决的。你母亲为你忧心忡忡，为父的我更不用说了。”老爷说罢，几乎成了个泪人儿了。……

作者这段父与子的情爱的描写，没有依照由赖通登山劝说，道长是在显信出家四个月后才登山参加受戒仪式的史实，而虚构了道长当时亲自前

往，以增加父爱的人间真情，文学性也表现其中。这两回创造了一个个楚楚动人的文学形象，以展现人性之美、人情之美和悲哀之美，在全书中是最富文学的抒情性的。

历史是荣华与衰落的交织。因此历史小说的主眼，就需要把握人生的荣华与悲哀的两面性。作者对晚年的藤原道长的失意、出家、病与死的描写，竭力挖掘在正史中难得表现的人性的真实，落下了许多《源氏物语》中的晚年源氏活生生的影子，在某种程度上改变了历史的真实，以反映其表面的极度荣华，内里却隐含着更大的悲哀，抹上更多人情味的色彩。前编第三十回已写到藤原道长之死，本可终结，但仿效《源氏物语》于源氏死后又加“宇治十回”描写其继承人的结构，增加了后篇十回，以道长之子赖通作为主人公，描写范围也不出作者对道长继承人赖通在宫中过着贵族生活见闻的记录，显然是一般历史的叙述，大大地弱化了文学性。

在全书的历史叙述中，描写了宫中的天皇即位、立后、皇子皇女出生、贺宴、丧葬、佛事法会等种种的宫廷的生死、婚葬仪式和风俗习惯，还描写了绚丽的四季自然风光，乃至宫中举办的歌会，叙事中插入了六百二十余首和歌，散文与韵文结合，不失其文学的要素，具有很高的艺术价值。尤其是描写道长的信仰生活时，比如“疑惑”、“音乐”、“玉台”、“鸟舞”、“鹤林”诸回颇富佛教色彩，描写道长对佛教的皈依和虔诚的道心，同时还描写了营造法成寺金堂的壮景、巡拜各偏堂的盛况、迁佛供奉的仪式等，就引用了许多佛典，采用了许多佛语，并兼用佛典的文体，展现了现实世界中出现的“极乐净土”的景观，也为历史故事增添了特异的色彩。

可以说，《荣花物语》既有继承国史的传统，忠于按年代记录史实的一面，又有在具体场面和人物心理描写上根据故事的需要，脱离史实而经由作者主观的创造，充分发挥小说艺术效果的一面。这样，历史的真实与艺术虚构相结合，便成为《荣花物语》的特色，其作为历史小说的文学的价值恐怕也在于此吧。

继《荣花物语》之后最重要的一部历史小说，就是《大镜》（约 1025 以后）。作者未详，推测是一亲近藤原氏族的男性贵族。由于书中写到故事讲述者之一是大宅继世，是继世的体验谈，所以也有一说认为是继世所作，由此书名亦有称《继世物语》者。内容也是以藤原道长为中心，描写藤原氏盛世的历史。但与《荣华物语》一味赞美道长不同，它在赞美道长荣华一生的同时，也或多或少地议论了道长的历史功过。

在创作方法上，也与《荣花物语》采取编年体不同，它学习中国《史记》，采用了帝纪·列传体。帝纪从第五十五代文德天皇始至第六十八代后一条天皇止，凡十四代一七六年的天皇本纪；纪传则从文德天皇时期的左大臣冬嗣起至太政大臣藤原道长止，共二十名大臣列传，其中也是以道长传为中心。但是，它与《荣花物语》只是艺术再现道长的荣华生活不同，积极地展开了对传主的荣华诸相和历史必然因素的叙说，其视野可能更广阔一些。同时，它与《荣花物语》一味赞美道长方式也不同，作者以自己的独自观察力，对道长的摄关政治转向院政政治的历史必然进行的评说，以及对外戚政治的性质、道长的两重性格，和道俗男女的种种世相的描写，都是《荣花物语》所没有的。作者在赞美道长的同时，还带着一定的目的意识，通过对道长这段荣华历史的叙述，来揭示当时的外戚政治现实，即藤原家族的盛衰全赖政治的联姻的成败。尤其是对有关藤原兼通与兼家的政争、花山院退位出家的真相、一条院东宫辞退的内幕等揭发性和暴露性的描写，多少都具有一定的批判意识则是显而易见的。当然，这种批判的意识并不是基于政治的理念，而是出于直感的印象式的批判。

就文体来说，与《荣花物语》采用的文体不同，历史故事是由名叫大宅继世、夏山繁树两位百余岁老翁和繁树妻、一位年轻侍生的一问一答的对话形式而展开，其中以继世主谈，回忆和现实交织。问答形式则是先从天皇列传开始，简单地叙述历代天皇治世历史，以及与藤原家族的关系，然后详尽地展开摄关的女子左右皇位的命运的描写，立体式地叙述了这百余年摄政期的君臣关系的历史，以及院政期起始与源氏一族的矛盾与纠葛的故事。在这些问答中，议论了不少作品中人物的人性弱点，对人生问题作了仔细的探讨和批评。这种使用问答体，可以比较容易发挥作者的文学想像力，而且作者插叙了历史人物的逸事、皇室人物出家的趣闻、和歌技艺的风流、神道祭祀和佛教信仰的神秘等故事，时而发挥作者个人的想像力，多少带有虚构的成分，以增加其文学性格。所以说，《大镜》是“半历史半文学的作品”，创造了历史小说另类新的模式。

日本学者河北腾对这两部占据着历史小说最重要地位的作品作了这样比较的评论：“《荣花物语》试图仰赖历史事实为题材，从实际上的形象方法来说，是通过运用虚构的手段，将人物的内面真实的闪光，以文学的形式表现出来。《大镜》则是大体上原原本本地沿袭和继承《荣花物语》，而且目的相同，始终赞美道长，虽然如此，它却加入了对当时社会的剖析

和对政治的尖锐批判。"①

"四镜"中的第二部《今镜》(约1170),成书比《大镜》晚百余年。对作者有多种说法,一说是汉诗人、歌人藤原为忠之子、同是歌人的为经所作,为经与其兄弟为业、赖业出家后,分别改名为寂超与寂念、寂然,俗称"常磐三寂"。平安末期的《古迹歌书目录》载有"《新镜》两帖,寂超作"。这里的《新镜》指与《大镜》相比的较新而言,即《今镜》也。史书《日本纪私抄》也认为《今镜》作者乃"三寂随一也",故藤原为经作此说当是可信的。

《今镜》的诞生时期,正是处在保元、平治之乱时期,贵族社会走向崩溃,武士阶级兴起,时代面临历史性的转折。但是《今镜》没有较多地反映这段动荡的历史,就连重大的保元、平治之乱也一笔轻轻带过,对政治人物执迷于权力的事也着墨不多,却将笔触伸向对太平盛世的王朝历史文化的回顾,沉醉于宫廷的歌会、乐会,谈和歌论音乐,尽情地对琴棋书画的风雅生活作憧憬式的描写。

它完全模仿《大镜》的传记体形式,书中主谈者是大宅继世的孙女菖蒲,百余岁的老妪。她年轻时曾随仕紫式部。全书从第六十八代后一条天皇的万寿二年(1025)起笔,描写了至高仓天皇的嘉应二年(1170)共十三代天皇的146年的治世历史、藤原家族与源氏家族的逸事,三者平均着墨,没有突出藤原道长一人的荣华,也没有以道长为中心人物而统一全书。其间还描写了为经自己的身份不高的世家,从中也可看到其父和兄弟的面影,以及自己皈依佛道的理想阅历。此外还写了一群小人物。这是《大镜》所没有的。

从文体来说,它不是采用对话体,主谈是叙事体,散文与和歌兼及,叙事中插入百余首和歌,艺术地再现了当时的艺人、风流闲雅的情趣世界。还引用了一些汉籍和佛典,比如最后描写中宫嫄子之死时,就参照了白居易《长恨歌》中失去杨贵妃的场面描写;对有人攻击紫式部写了《源氏物语》要下地狱一说进行反驳时,引用了日本化了的佛教引导众生的妙义,来对《源氏物语》的男女恋爱故事进行评说。它同时设有"奈良御代"一回谈《万叶集》、"唐歌"一回议中国汉诗,不仅展现了当时王朝的文化风貌,而且含有文艺批评的意味。

从整体来说,《今镜》是重视客观的史实,没有掺入虚构的成分。不

① 河北腾:《历史物语新研究》,明治书院1982年版,第371页。

过，它主要描写的，不是政治的历史，而是文化风俗的历史。这是作者目睹武士势力抬头，庶民文化兴起渐成风潮，哀惋战乱中王朝文化的危殆，祈盼它们能够续存，乃至要亲自以文字将它们记存下来。作者的这种意识是非常明显的。他在书序中写道："都城的大路洁净得一尘不染，如磨亮的镜子似的，无末世之感。社会秩序如斯井然，实乃可庆可贺。"从这段文字中就透露出作者这种对时代变迁似乎熟视无睹，流露出一种无奈的心情，以及努力要将当今的历史文化作为一面镜子存照于后世。书名《今镜》的意义是否也在此呢？可以说，"通过捕捉和描写憧憬王朝尚古精神和尊重艺能的东西，就是《今镜》的世界。应该说，它是一部宫廷风俗史、贵族文化史"[①]。

内大臣中山忠亲（1132—1195）著的《水镜》（约1180），纯是历史性的故事书，叙说从传说中的神武天皇即位起至仁明天皇驾崩（850）止的五十四代天皇共1522年间的治世历史，其目的显然是填补《大镜》所未记载的前史的空白。形式是以一个年轻的修行者向老尼讲述从神代起就住在葛城吉野的仙人那里听来的久远的历史故事，史料取自史书《扶桑略记》（1094以后），以编年作平板的叙述，重点宣扬"成住坏空"的"四劫"思想，佛教色彩浓厚而无什么独创性，历史价值和文学价值都不如前二镜。

"四镜"中最后的《增镜》（约1338）则与上述"三镜"相隔二三百年后问世，不属于这一时期的作品，而是南北朝时代初期的第一部历史小说。作者有许多说法，一般认为是当时博学多识的歌人、歌学者一条兼良（1402—1481）继承先行的历史物语而作，主要叙述治承四年（1180）后鸟羽天皇诞生至元弘三年（1333）后醍醐天皇凡15代、150余年的镰仓时代的历史。它是在上述历史物语的延长线上展开，来确立自己的史的谱系的。它模仿《荣花物语》采用编年体的形式，叙述了这期间15代天皇的诞生、元服、即位、让位、营宫造殿、建筑庙宇神社、行幸游宴、歌会、管弦雅会、男女爱恋、妃嫔私通，乃至权力争斗、倒幕事件等等，宫中之事，巨细无遗地都加以记述，最后以北条灭亡，预兆建武新政而终结。

在历代天皇的描写中，对后鸟羽天皇着墨最多，尤其是叙述后鸟羽天皇以盛行和歌为中心的文运兴隆，来实现理世抚民的理想，展现王朝文化

---

① 市古贞次责编：《日本文学全史》（2，中古），学灯社1979年版，第427页。

和宫廷风流生活的种种场面，充满了王朝贵族风雅优艳的情趣。作者对后鸟羽天皇在位时荣华生活称赞的同时，还对后鸟羽天皇被流放隐岐时的没落作了同情的描写，以及特书流放时期所咏唱的两首歌，坦率地透露了后鸟羽自己的心境：

身如浮云心绪沉，
命运多舛月影深。

美保湾上月朦胧，
隐岐茅舍色更浓。

这两首歌，是后鸟羽的"'悲叹、愤怒、绝望、怨恨、谛视'的绝唱"。也是作者自己对时政的一种最后的哀惋自白。对后醍醐天皇的盛衰以及以恢复王朝政治和文化为目的讨幕运动的描写，也是贯穿了这种情绪。当时贵族在他们的政治体制终结以后，又试图保持他们的贵族文化价值和审美的价值，作者正是在这种政治文化生态下，尽力书写王朝的文化，成为对他们的时代依恋的一种寄托。比如占有王朝文化中心位置的和歌，在"四镜"中采用首数是最多的，共 190 余首。因此"在本书中可以发现中世王朝文学的最后的光芒"，[①] 恐怕这就是作者写这部《增镜》的目的所在吧。

木藤才藏谈及《增镜》成立的背景，以及其时代和作者的关系时指出："承认在文艺上求风雅之姿，以正政教之作用，乃是南北朝时代知识分子的一种普遍的倾向。《增镜》作者连续用美辞丽句来赞誉后鸟羽院的治世，是与这种时代不无关系吧。"[②]

《增镜》与其他"三镜"不同的是，还用相当的篇幅描写了武家与公家对立→调和→对立的局面，以及"承久之乱"、"元弘之乱"，同时武家在战乱中的兴隆的故事。而在武士兴隆的故事中，艺术地再现了武士的起源、源氏·平氏的对立、源氏的灭亡和北条氏的抬头。当时在与武家、公家激烈争斗的动荡时代里，作者面对王朝的彻底衰败，又通过自己的视角

---

① 大曾根章介等编：《历史·军记·历史物语》，《研究资料·日本古典文学》（第二卷），明治书院 1983 年版，第 151—153 页。

② 转引自西泽正二：《〈增镜〉研究序说》，樱枫社 1982 年版，第 178 页。

叙述时代激变中兴衰的交替、生死的流转等等。

第二节 说话类型的小说

从古代末期平安时代贵族社会向近古镰仓时代武士社会过渡，处在社会变动、政权交替时期。作为以女性为中心的小说创作达到了烂熟的地步，贵族文学开始走向衰退，日本古代小说也处在转型期。从小说形态来说，尝试着种种形式，除了上述历史小说的流行外，说话类型的小说的崛起和发达，也给文坛吹进了一股新风。从文字来说，平安王朝是以汉字和假名为主，而这一过渡期，则多用和汉混合体，也有文语体，以及汉语、梵语、俗语混合的新文体。而且多在武士、僧侣、庶民和下级官人中流行。这几点，显示了这一时代的日本小说的新特色。

所谓说话类型的小说，形式有口诵说话和笔录说话两种，内容则可分为：胎生于神话的说话、佛教说话和世俗说话（包括宫廷和民间的事）三大类，其素材一是取自日本本土和大唐、天竺传来的典籍中的神话、传说、民间故事、佛教故事、艺文故事、童话等，二是取自日本古代的文学历史书、小说、随笔、和歌集等的资料。也就是说，说话小说有来自宫廷贵族的文字承传，也有来自僧侣、下层官人乃至庶民的口头承传，并且常常是由口头承传和文字承传两者交错而形成的。它们在承传中又有创新，对故事的描写具有很强的表现力，对人物的塑造又赋予鲜明的形象性，重视发掘社会生活中的人性，同时注重叙事的朴素性、原始性和粗犷性，而不追求贵族文学的风雅性、华丽性和优艳性，大多是短篇。但是，它们忠于叙事的具体性，而大多排拒虚构性，在一定程度上削弱了文学的想像力，有不少说话集没有完全处理好把握素材与确立自己的主题的关系，缺乏自己的构思和个性，只是改编改写先行的说话集，且文字也不够洗练。

从总体来说，这一时期的所谓说话类型的小说，代表着日本小说史上古代到近古转型期的一种具有典型日本式的新小说模式，它发挥着其他文化形态和文学形态所未能承担的机能，成为孕育近古佛教文学的母胎。但是，说话小说最早起于平安时代初期，主要是佛教说话集。因此一般称之“说话集”。当时从中国传来的佛教已经普及，各种宣扬因果报应思想的佛教灵验记也随之传入日本，归化僧活跃在道场上，讲说中国佛教的灵验谭

和奇异谈，传承的舞台从比叡山而及日本各地，渐次在日本本土流布并扎下了根，催生出日本本土的佛教说话集，其代表作有《日本灵异记》、《三宝绘词》、《宇治大纳言物语》等。这些作品以宣扬佛教教理为目的，以实用性为主，强调教化和祭仪性的机能，具有佛教说法、倡导的特质。但它对于促进平安时代中后期说话类型的小说的再崛起和发达起到了先导的作用。

最早的佛教说话集是《日本灵异记》（约822—824）。作者景戒，生卒年月不详，奈良时代僧人，精通经书和梵学，可是家境一贫如洗，按他自己的说法，就是“无养物，无菜食，无盐无衣无薪。为万物之无，而思愁之，我心不安，昼复饥寒，夜复饥寒”。因此他“剃除鬓发，披着袈裟，弹指者，灭罪得福也。”他弃俗入戒，“以唯识为宗”，任药师寺传灯住位僧后，曾离开近畿，足迹踏遍遥远的诸国，弘布佛法，也接触到许多地方的民间说话。同时他与归化僧又有广泛的联系，从他们那里了解到许多有关中国、百济等异国的佛教文化。也许有了这段悲苦的经历和生活的体验，才产生景戒写作《日本灵异记》的直接动机。

关于《日本灵异记》编纂目的，作者在上卷序文中写道：

> 匪呈善恶之状，何以直于曲执，而定是非。巨示因果之报，何由改于恶心，而修善道乎。昔汉地造《冥报记》，大唐国作《般若验记》。何唯慎乎他国传录，弗信迹于自土奇事。目瞩之不得寝居，心思之不能默然。故聊注侧闻，号曰《日本国现报善恶灵异记》，作上中下三卷，以流季叶。

作者在这一序文最后强调：“祈览奇记者，却邪入正，莫作诸恶，奉行诸善”，即其目的在于倡导“现报说”和“灵异说”，前者指“现报善恶”，又称“应报说话”；后者指具现佛力，又称“灵验说话”。也就是说，景戒编撰此书，是为了蒐集善恶因果报应的实例，以诱导众生，改恶心，修善道，欣求极乐净土为目的。

这一佛教说话集，正如景戒所云，是受中国唐代的《冥报记》、《金刚般若经集验记》的启迪，但他不是单纯的模仿，只学习此二书的形式和某些修辞，以及借用少量中国题材，而强调内容要以“自土奇事”来编写，因此作者对书名加上“日本国”三字，以突现其本土性，亲定全书名为《日本国现报善恶灵异记》，全三卷共收入112条说话，以大和国文化

中心地的说话最多；其次是纪伊，可能是他的出生地，记录纪伊国的说话也很多；再次是河内、丰前、筑前、肥前、肥后诸国的一系列说话，按年序编列，前后相互照应，说话谭始终连贯，全书比较完整和统一。下卷卷尾附有作者自传。

本书诞生在日本汉文学最盛期，采用变体汉文书写，歌谣、和歌则采用万叶假名，记录了采集自侧闻和口传佛教东传以来的灵异谭。说话内容既写佛寺的史话、诸佛的生涯、从天皇到高僧等的历史人物，也有初登文学舞台的庶民。各条说话末尾注有训释，多引用了经文。总之，以佛教“因果报应”的说话为主体，叙述的都是根据日本口头承传或古文献记录的异事奇谭，比如“捉雷缘”，写雄略天皇获知内侍栖轻窥见其与皇后寝状，便命栖轻捉鸣雷。栖轻马上捉了一落雷带回呈上天皇。这时雷放射出亮光。天皇惊恐，令将雷放回在落下的地方。不久，栖轻逝去，天皇哀思之余，将栖轻葬在落雷的地方，墓碑写上“捉雷的栖轻之墓”。于是雷怨之，落在碑文柱上，夹在柱间而被捉住。重建的碑文改书为“生死都捉雷的栖轻之墓”。另一说话“狐为妻令生子缘”，写一男子想找一女子为妻，在路上遇一美女，两人结婚，生下一子。家犬向妻子张牙舞爪，妻让夫杀之。丈夫不杀。妻子变成狐的模样登篱垣上走了。不久，该姓狐的儿子也走了等等，这类说话讲的就是怨灵和奇谭的故事。

此外，还有记录从雄略起历代君臣治世、寺社缘起的逸闻故事，比如“圣德太子与乞食谭”，写圣德太子巡游途中，在一乡村路上遇一疾病缠身的乞丐，太子脱下自己的衣衫让乞丐穿上。归途又经过此村路，乞丐已不在，却只见太子的衣裳挂在树枝上。太子取下自己的衣服再穿上。侍从说：“贱人穿过的衣服太秽，尊免再穿它。”太子仅答道：“你不懂。”后来圣德太子获悉这乞丐已死去，就造墓葬之，后来太子遣人去看墓，墓口未开，人葬其中的人却已不见了。墓口立着一块歌碑，歌曰：“多鸠溪水纵绝流，太子芳名仍永留”。

在佛教说话集中，以私度僧的布教修行的经验谭为主，私度僧是未经官方许可而私自超度、入住民间私寺的僧人，他们与官立大寺无缘，却与民众日常生活保持密切的联系，话说卑贱者得佛力相助的故事，比如“沙弥镜日谭”，写梦中见镜日，这位沙弥前世修上品善行，今世身高一丈余，而景戒前世连下品善行都未修得，身高只不过五尺余；“永手恶报谭”则永手破坏佛家信敬的三宝，死后恶业不消，堕入地狱，其子家依供奉佛事，以求赦罪，但他也魂漂中道，如此等等，这些“聚众

教化，并妄说罪福”的说话，最典型地反映了当时的庶民生活信仰和受容佛教的情况。它的文学性不在抽象教理的叙述，而在叙事中对具体事物的细部描写十分精确、生动和多彩，还不时在说话中插入一些歌谣。所以当时《日本灵异记》大为流行，成为以民众为对象的说法、倡导的资料集。

《三宝绘词》(984)，作者是文人出身的源为宪（？—1011)。为宪之所以撰著此说话集，据其在序文中说：这是奉冷泉上皇之令，为其二皇女尊子内亲王而作，并“令图绘如载经书文，令献其名曰三宝绘，令传言人结三归缘，其数分三卷”。本书正是奉此令以文配画的形式，以求达到“见绘悟文，读文通绘”，更便于在大众中弘布佛法。可惜绘画现已失传。词章采用变体汉文体、和汉混合体，摆脱一般平板的叙述，满怀感情地书写了佛、法、僧三宝，说话与赞颂三宝功德的故事。全书三卷，由释迦本生谭、发现法力谭、今僧勤事谭三部分说话构成，以经论为主轴，以《日本灵异记》的素材为依据，以现世安稳后生菩提得果之理为主题，展开诸佛菩萨和寺院的缘起、释氏传记、圣德太子崇佛说话等。可以说，这既是一部佛教艺术史，也是一部形象的佛教史。

《宇治大纳言物语》(约1052—1077)，编著者源隆国（1004—1077)，成书年未详，但《宇治拾遗物语》记载，是源隆国晚年闭居宇治平等院南泉房编辑的，而平等院建于永承七年（1052)，隆国逝于承保四年(1077)，故据此推断在这一期间成书。此书现已散佚，据《宇治拾遗物语》序的记述，内容主要是集录中国、印度和日本本土的佛教因果报应谭、灵验谭、奇异谭、和歌说话、世俗说话和滑稽谭等。据日本一些学者对其后诞生的一系列说话文学的比较研究，发现与这部说话集有许多相同的内容，连某些细节的表现也有不少一致的地方，推断是从它派生出来的。因此有学者认为：“这部散佚的说话集，成为从平安末期至镰仓时代出现的一系列说话集成立的有力的母胎。隆国在说话文学史上的功绩是极其巨大的。”①

还有荣源（生卒年未详）的《打闻集》(1134以前)，同样收录了中国、印度和日本的佛教说话，内容以佛法的流布、数法经典、高僧灵验、佛寺缘起为最多，也有因缘譬喻谈等，与同时代的说话集有不少共通性，也存在各自微妙的差异，但其文学的价值和影响不及前几种佛教说话集。

① 市古贞次等编：《日本古典文学大辞典》(简约版)，岩波书店1986年版，第1768页。

第三节 《今昔物语》及其他

平安中后期的说话类型的小说，除了佛教说话集以外，还有世俗说话小说集类型，它以承传民间故事为中心，颇具庶民性和地方性，无论从内容或从表现形式来说，都具有较高的文学价值，代表作有收录佛教和世俗两类说话的《今昔物语》，以及镰仓时代初期的《宇治拾遗物语》等。

《今昔物语》（约1109），原称《今昔物语集》，凡三十一卷，共计收录上千的说话故事，是一部无比浩瀚的、日本各种民间说话故事的集大成之作。尽管全书良莠不齐，但仍不愧为平安时代说话故事中最古最大的宝库。三十一卷中，有三卷只留题名，是本文散佚还是尚未编就，未详。还有不少说话故事，文字脱落，也许是经历不断传抄的缘故。

编著者有多种说法，一说它的构成分天竺（印度）、震旦（中国）、本朝（日本）三大部分内容，与《宇治大纳言物语》相类似，故推测是源隆国编著，但此书成书时间与隆国殁年之间有矛盾，此说似不能成立。也有僧正觉猷、僧正忠寻、觉树少僧都、源俊赖、大江匡房、白河上皇及其僧侣集团等诸说，依据的事实不足，难以确定。一般倾向于以大寺僧人集团编撰的方向考证，故编著者至今未详。成书年份，因无序跋，只从书中记载的出场人物和发生事件，以及上下限的出典的年份来判断，大约成书于1109年。

从内容来说，《今昔物语》的印度、中国、日本的佛教说话和世俗说话中，印度说话和中国说话各五卷，日本说话二十一卷，分量占绝大多数。全书每一说话，都以“今昔”二字始，“下回另述”结尾。

印度说话主要叙说释迦出世前的本生、譬喻潭、释迦成道、传法、教化、佛法功德谭，以及释迦涅槃后佛弟子传法、教化、三宝灵验功德诸谭。概括地说，就是描写释迦从出生到涅槃一生的佛法功德传、释迦涅槃后印度佛教传播的状况，它虽无专立世俗编，但通过释迦出世前的本生谭和譬喻谭的动物故事、世俗故事的生动描写，这已经存在着由佛教说话向世俗说活展开的倾向。

中国说话主要讲述佛教传到中国、弘法、造佛写经的功德谭、诸佛《大般若经》、《法华经》诸经和三宝的灵验功德谭，因果报应的现报善恶谭，以及世俗孝养孝子谭等，并按年代顺序附秦始皇、汉高祖、汉武帝等

创始的中国秦汉历史，除贯穿佛教思想外，也有儒学思想在其中，比如孝养属佛教范畴，孝子则是儒学的伦理观念。在皇帝谭中更有世俗恋爱的故事，比如描写了失宠的后妃与一男子的恋爱情节。更值得一提的是，在卷十“世俗”说话中，分医术谭、学问谭、音乐谭等，涉及孔子、庄子、费长房、燕丹等世俗的传说杂话。这显然大大增加了世俗说话的内容，从一般概括性的说话，发展到特殊的带个别性的说话。中国篇主要的资料是依据唐临的佛教说话集《冥报记》，但《冥报记》有关世俗说话，是以同时代的真人真实事为主进行创作的，主要强调“今”——用见闻的形式记述，而《今昔物语》借来的，主要强调“昔”——用传承的形式来叙说。也就是说，根据编撰者所认知的时代意识来编纂，有的是直译，有的是意译，也有的则是根据典籍的记述有意识地按“汉为和用”而加以适当改编，将它们说话化。

日本篇各卷，明确分为佛法编和世俗编二大立类，佛法与世俗是互相对应的，不可分割的世界。佛法编主要记述从泛佛教到南都诸宗、真言宗、天台宗的东传日本弘法、东大寺等七大寺塔的建立、维摩等三大法会的缘起、僧尼净土往生、阿弥陀信仰、观音地藏诸佛和《法华经》诸经的灵验功德、三宝加护、天狗异类、现报善恶等因果报应诸谭。在讲述佛教传入和流布的故事中，从对引进佛教建立功勋的圣德太子到鉴真、空海、最澄等，都成为故事的主人公。主要资料依据《日本灵异记》、《三宝绘词》、《日本往生记》等。

世俗编则主要描写俗界统治者藤原氏族的逸闻、源平二氏之战、武士的骁勇、高僧的智慧、僧侣的杂话、民间的宿报、天狗灵鬼的怪异、盗贼等的恶行故事，富于物语性，颇具浓厚的世俗色彩和民间色彩。更引人注目的，就是加入医术、阴阳术、相扑、赛马、管弦、诗歌、歌物语等的技艺文学的说话，乃至古来对男性生殖器崇拜和以女性为中心的恋爱故事等等，采录了当时全国从法界到俗界的奇谭异闻，具有非佛教的性格。主要描写对象不仅仅是此前物语的皇室和上层贵族，而且还包含众多其他物语、日记文学鲜见出场的地方豪族、武士、町人、农民、樵夫、医士，乃至所谓卑贱者等社会各阶层人物，还有许多拟人化的畜类和超自然灵性的妖怪等，他们（它们）第一次代替迄今的上层贵族，成了文学的主人公，特别是武士谭、鬼灵谭、恶行谭都是独辟的题材。作品同时展现了社会不安定的世态，这与佛法篇在文化意识上是存在落差的，比如天狗异类谭是与佛教对立的存在，所以作者有时让中国传去的作为超自然存在的天狗转

生为佛教徒，有时则让天狗败北逃回中国，以维持佛法的圣洁。大多说话含有教戒的意义。

日本世俗篇主要资料，是依据《后拾遗和歌集》、《江谈抄》、《俊赖髓脑》等，此外也有依据《大镜》、《竹取物语》、《伊势物语》等的痕迹或者说将它们说话化，还有编著者自己采集的民间口头传说和街谈巷议的人间喜怒哀乐的平凡事，甚至包括像杀害花山院女皇事件这样的史实。而且在配置方面，许多构思是与中国篇对应的，比如贤人谭与藤原列传；武人谭与兵道、诸艺谭（音乐、和歌等）与诸道谭（医术、阴阳术、学问等）诸谭是对照的。日本篇所欠缺的首卷即全书的卷二十一，推测内容是王朝史或皇室谱系，恐怕也是根据与中国篇皇帝谭的对应而设想的吧。而且孝子谭是佛教传至中国，与佛教接触与融合而产生，中国篇辑录此类说话，其构思也还含有日中说话巧妙对应的意味吧。

编著者在日本世俗篇里，描写的真实性的同时，更多的是充分发挥了文学的想像力。许多故事不仅与佛教无关，而且有些说话含有破坏偶像的意味。比如“无智慧圣人的故事”最具典型性。

“无智慧圣人的故事”是描写身居爱宕山上勤修《法华经》的高僧向猎人讲述了他诵经得功果，普贤菩萨每夜都显灵。于是，某夜猎人和高僧及其弟子等候菩萨的来临：

> 行将夜半时分，只见一片白光，恍如月出东山。山峰上狂风骤起，僧房内一片明亮，犹如月光的投射。一眼望去，但见骑着白象的普贤菩萨自天降临，容姿十分尊严，静静地立在僧房前。
>
> 高僧啼泣，顶礼膜拜。尔后对站在身后的猎人说：“施主为何不礼拜菩萨？”猎人答道：“自当顶礼膜拜。”但他心中暗自想道：“高僧经年奉持《法华经》，能看见菩萨现身，是理所当然。唯我根本不懂诵经，若看到菩萨显灵，岂非咄咄怪事？”他又陷入沉思：“一切都出自诚信，我不妨试试，想不致有所得罪吧。”于是他拉开弓，将箭射向菩萨胸口，只见那火光顿时消失，发出一阵轰鸣，声响遁向山谷的方向……到了天明，循血迹寻去，在谷底发现了一只中箭死去的大野猪。

这个故事点出人们迷信的菩萨原来是只大野猪，作者如此发挥文学的想像力，借此抨击了似有智慧者高僧的愚昧，似愚昧者猎人的智慧，其破

坏偶像崇拜的行动是血淋淋的，非常激烈的。在这类说话中，就难见“念佛三昧”。

另一个反映王朝末期社会现实生活的“贼人登罗城门楼上见死人的故事”，是这样描写的：

> 今昔。从前有个汉子为了偷盗，从摄津国来到罗城门。天将明亮，城南人多，他心想：要等人迹稀少时才动手。于是就躲在罗城门下等待时机。他听见从山城国传来人声。为了不让人发现，便悄然爬到城楼上，隐约地见到一处燃起火苗。
>
> 贼人觉得奇怪，从窗格子窥视，只见那里横卧着一具年轻女尸，她的枕边点着灯火。一个白发老妪坐在女尸的枕边，猛拔女尸的头发。
>
> 贼人见此情景，百思不得其解，心想：“难道是在闹鬼？”他很害怕，却转念又想：“说不定也是个死人呢？”于是，他想试试吓唬一下，便悄悄把门打开，拔出刀来，大喊一声“看刀！”便一个箭步飞了过去。老妪慌了手脚，不知所措。贼人问道：“你在干什么？”老妪答曰：“女主人死后，无人处理善后，放置于此。她的头发太长，我把它拔下来做假发套，你也来帮帮我吧。”贼人把女尸身上的衣服、老妪身上的衣服，连同拔下来的女尸头发统统都抢过来，然后跑下城楼溜走了。
>
> 却说城楼上有许多具尸体。据说，人死后无人安葬，就弃置在这城楼上。下回另述。

作者选择作为王城象征的正门——罗城门作为舞台讲述这个故事，以王朝的极盛与都城的荒芜作鲜明的对比，形象地反映当时社会的乱象、人民生活的疾苦，艺术地再现当时历史衰败的世相，最早地育成了某些庶民文学的特质，同时它对现实的表现增加了许多想象的要素，对人性的挖掘也渐次深化，以上诸方面都具有很高的文学性。近代大作家芥川龙之介就以这个素材创作了名篇《罗生门》，当然还有《鼻子》、《芋粥》、《地狱变》等名篇也与《今昔物语》有着千丝万缕的联系。芥川龙之介在一篇文章中就写道：“我以前曾经写过，《今昔物语》充满了野性的美。而其美辉映的世界，不仅是在宫廷之中。因而出没在这世界里的人物，上自号令天下之君，下至土民百姓、贼人、乞丐。不，不仅此也。还及至观世音

菩萨、大天狗、妖怪。如果借洋人的话来说，这正是王朝时代的Human Comedy（人间喜剧）吧。每次翻开《今昔物语》的时候，我都感受到当时人们的哭声或笑声。不仅如此，还感受到其中夹杂着他们的轻蔑和憎恶（比如公卿对武士的轻蔑）的情绪。"[①] 从这里也可以窥见《今昔物语》对后世小说创作影响之久远。

还值得注意的是，卷二十五"本朝世俗"的说话"兵道谭"，给予与"藤原氏列传"这样的大臣谭同样的配置，说明作者已认知武士地位和作用的重要性。它是以当时日本古代律令制社会走向瓦解过程中，桓武平氏、藤原纯友等地方武士势力新兴为背景，描写了对抗中央朝廷，被朝廷视为犯上作乱而加以镇压，地方势力与中央双方展开了大规模的军事的对抗行动，史称"承平、天庆之乱"。以此"二乱"开始，在展开武士两大势力——源平二氏的"大会战"中，表现了武士的骁勇气质和百般的武艺，包括马术和相扑，表现武士的力量和个性。编撰者的态度，是有意识地反映新兴武士的价值观，以及摄关政治盛极而衰的新的历史倾向。它与卷二十四的"本朝诸道"的各种艺道文化的描写相照应，反映当时艺武两道的诸相，是有着鲜明的时代意识的。

在日本世俗篇里的卷三十"本朝杂事"的说话"恋爱"，还有不少性爱平等自由的故事，以及取自先行的虚构物和歌物语的恋爱故事，其中有的描写在当时不仅是犯禁忌，而且是有犯上之嫌的，比如"女御与高僧的故事"，话说天皇令高僧念咒祈祷为皇后治病，高僧几经推辞，最后奉召治好了皇后的病。与此同时，他对皇后产生了强烈的爱欲。一次，他潜入御帐内，搂住皇后的御腰，被太医发现，惨遭牢狱之苦。后来高僧变成了鬼，吓得皇后发疯，两人便发生了关系。女侍心惊胆战，皇后却泰然自若。天皇召众僧降鬼。此后三个月，鬼未出现。于是天皇回到皇后居所，皇后哭泣不止。那个鬼忽然又从一个角落里跳将出来，走进御帐。皇后也随之进入帐内。天皇无计可施。片刻，鬼从帐内走出来，众文武百官不知所措。于是皇后又从帐内走出来，在众目睽睽下，与高僧同枕，肆无忌惮，艳事不堪入目。鬼起身，皇后也随着起身。天皇无奈地离开了。在这里，作者这种对性欲的描写，不分上下贵贱，大胆而又露骨，极力表现出一种与王朝物语恋爱故事所表现的优雅含蓄的美完全不同的"野性"的美。因此作者

---

① 芥川龙之介：《〈今昔物语〉鉴赏》，《日本文学研究资料丛书·今昔物语集》，有精堂1975年版，第143页。

在文末作了特别的解释："此事极无不便，唯有肆无忌惮云云。"

从小说史的角度来说，日本世俗篇更具生活的实感，有不少上述这样的例子。可见作者对世俗说话抱有浓厚的兴趣和极大的关心。作者在这些世俗说话中，从多角度出发，冷静地直面人生和窥视人生，反映了平安时代中后期大众社会的世态人情，进一步走向民间，走向庶民化和通俗化，标志着文学价值的新的转换。这是全书的主要艺术生命所在，是闪光的部分。当然，日本世俗二十一卷可能是王朝史或皇室谱系，因欠缺无从了解其内容，但卷二十二"藤原氏列传"，在描写作为上层贵族的藤原氏族时，盛赞藤原氏"给现今的摄关政治带来繁荣"及这一氏族的子孙旺盛，则流露出几分怀旧的情绪。从这里可以看出本书对贵族与非贵族的态度在精神结构上的重层性，以及作为贵族出身的编著者在世界观上存在的矛盾。尤其是与卷二十五的"兵道"说话相对照来看，这一点就更加明显。

本书的文体，基本上采用汉文、变体汉文，日本世俗篇则主要采用和文。各篇也有由于受到不同典籍的文体的制约，夹杂着梵语和俗语、拟声语和拟态语，呈现出表记和文体的多样性。这是其文体和表记的独特性。尤其是世俗说话的文风，与当时以女官为创作主体的物语文学、日记文学那种纤细柔弱的假名文体迥然不同，变得粗犷、刚劲、简洁有力。加藤周一说："其表记法，在许多汉字中混杂假名。语汇包括和汉富于拟声语，主要在会话中加入俗语。文体上，形容词很少，运用丰富的名词和动词，简洁而富有描写力。总之，适于描写人物激越的情绪性胜于细腻的感情，描写行动的世界胜于情绪的氛围。"① 这种文体的变迁，对于近古小说文体的变革产生直接的影响，而且成为它们的文体的主流。

《今昔物语》的规模宏大，描写的世界非常广阔，其塑造的文学形象具有多样性和文艺性，这都是其他说话文学鲜见的。它不仅是世界佛教说话的集大成，详细地话说了印、中、日三国佛法，而且也记述了平安王朝政治、社会文化的兴衰、人情的世态、市井的无序和庶民的好尚，以及带给古代文学史转型的机运。如果可以用一句话来说的话，作者网罗当时中、印、日三国的说话文学中最有文化价值的东西，试图确立与王朝贵族文学另类的庶民文学的存在，试图为即将到来的新时代创造新的文艺。《今昔物语》的诞生，标志着古代王朝小说已向近古小说的过渡，对近古镰仓时代说话类型的小说的持续发展产生重大的影响。

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》（上），筑摩书房 1980 年版，第 196—197 页。

但是，也正是在这部作品中，作者同时流露出对王朝诸道文化的憧憬和怀古情愫，尤其是在文艺道比如歌道说话、歌物语说话等方面更是如此。常言道，任何一部伟大的作品，都有反映历史、超越时代的一面，也同时存在着历史和时代的局限性。《今昔物语》也无例外。

加藤周一总结性地写道："《今昔物语》的伟大，不仅在于它写尽眼前的东西，而是它还能透视即将到来的东西。镰仓时代——那令人震惊的转折期，不仅只是对12世纪前半叶的这位作者，而且是已经来到了人们的大门口了。"① 可以说，无论从社会史、思想史，还是从文化史、小说史的发展角度来看，都有其时代的必然性。

在说话类型小说中还有值得一提的藤原成范（1135—1187）著的《唐物语》（又称《汉物语》，1165），它是一部最早的中国文学翻译作品集。内容主要分三类：一类是中国历史人物杨贵妃、卓文君、绿珠、李夫人、王昭君等的逸闻，写得最生动的如吕后折磨戚夫人致死的故事、武则天与张文成私通前前后后的故事等；二类是民间说话，比如美女爱丑男，丑男爱美女的故事；三类是猎奇谭，比如主从二人与世隔绝，隐于山间，与犬为伍。这些说话都是根据中国的《史记》、《晋书》、《前汉书》、《后汉书》、《列仙传》等典籍翻译，尤以译自《白氏文集》、《蒙求》的最多。采取歌物语的形式，用和文翻译而成的，所以又有"唐版《大和物语》"之称，对于后世日本小说也是产生一定影响的。比如，战记小说《平家物语》就活用了其中的一些故事，来塑造日本的英雄人物。其他战记小说也不时出现中国英雄人物的名字。它们都是在"和风化"中汉文学的一种回响，是中日文学交流在新形式下延续的见证。

说话类型小说诞生于平安时代前期，兴隆于平安时代后期及至镰仓时代，处在时代的大转型期。这时期，王朝纤细优雅的贵族文学渐次式微，汉诗文、和歌、小说各种文学形态都在积极进行集成类聚，努力建立新的价值观和新的领域。说话也集成类聚，产生了许多说话类型的小说集。它们虽然不完全具备完整的故事情节、人物塑造、环境描写等小说因素，但由于它们通俗易懂，又与民间信仰有着直接的联系，易于在庶民中传播，给当时的日本小说注入了新鲜的活力，是这一时期日本小说继续发展的重要象征之一，对于古代小说向近古小说转型起了重要的桥梁作用。

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》（上），筑摩书房1980年版，第203页。

第四章　近古战记小说的新兴与《平家物语》

战记小说的兴起——战记小说的高峰之作《平家物语》——《平家物语》与中国文化——战记小说代表作《太平记》

第一节　战记小说的兴起

近古武士社会形成后，武士统治集团与贵族统治集团之间、武士统治集团内部之间围绕政权之争，连连不断地发生了大大小小的战争。战记小说就是这一战乱时代的直接产物，以战争为题材的叙事文学新模式，主要描写武士集团的兴衰、战争的场景，以及武士的战斗生活和武士时代的精神。但是，它的形成之源，可以远溯到《古事记》、《日本书纪》等历史文学的战争场面的描写，这可视为战记小说的萌芽。而《今昔物语》卷25的武勇谭则直接成为早期战记小说的素材来源。

作为一种新文学模式的战记小说，日语称为“战记物语”，具备以下几个基本的特征：一是按年代记形式，以历史的战争事件为中心而开展故事，具有实录的叙事性格；二是形象的艺术，以史实为基础，又含有虚构的成分，展现内在的真实；三是歌颂武士时代的精神，具有叙事诗的性格；四是文化底蕴深含儒教的政道观和佛教的无常观；五是文体采用和汉混合体，语言大众化，既可阅读，又可说唱，宜传布，易普及。它与古代小说是两种截然不同的模式，具有大众化的叙事诗文学性格。享受的对象，不是贵族，而是以地方武士为中心的庶民大众。

《将门记》（约943）是战记小说的雏形。它以平将门叛乱事件为经纬，描写了主人公武士平将门及其家族先围绕领地继承而引起纷争，后平将门与常陆守发生对立，由于骁勇善战而连克几座城池，以巫女宣示八幡神的神托为由，自封“新皇”。朝廷震怒，以叛乱罪而加以讨伐，并祈愿

神佛惩治平将门必死。平将门最终战死，众人凭吊死灵。平将门在冥界修炼《金光明经》获功德而得以减轻业苦。最后平将门显灵，忏悔生前的罪过。按作者的说法，这是"佛神有感，相论如理"。虽然这多是客观叙事，但也可以看出作者一方面不赞同主人公的反对国政的态度，认为他是无"一善心"的人，一方面却又对他抱有几分的同情倾向，表示了"不怨其心"，似乎要树立英雄悲剧命运的形象。作品带有佛教的灵验谭和倡导文学的要素。作者未详，他是用汉文四六骈丽体书写，估计是个颇有汉学修养同时又精通佛学的人。

相约121年后问世的《陆奥话记》（约1064），又称《陆奥物语》，作者未详，一说是纪成任。现存本残缺。有关本书创作，作者在卷末声明：

> 今抄国解之文，拾众口之话，注之一卷。但少生千里之外，定多瑕谬，知实者正之而已。

作者说明自己未亲自到"千里之外"的战地采访，而是根据"国解之文"即公家对战事记录的文书，和"众口之话"即战时战后的街巷传闻而书就的。故事是以陆奥"前九年之役"为主线，描写了奥羽地方豪族安倍赖时，以及其子贞任、宗任等家族不断扩充自己的势力，横行六郡，劫掠人民，形成半独立国。朝廷任命源赖义为征战大将军，率其子义家讨伐赖时，经过艰苦的奋战，并得百姓和"神火"相助，最后消灭赖时家族。史称"前九年之役"。陆奥战事还有后续的征讨在东国建立势力范围的清原氏之战，史称"后三年之役"，全称为"十二年之役"。但本书着重描写前九年的战事，突出宣扬武士的忠节伦理，表现大将军源赖义及其子义家虽也有失败之时，但他们刚毅、勇猛，武艺高强，爱战士、好施舍、善谋略，最后还得到神佑，使战争立于不败之地。在叙述战争故事中，突出塑造了源赖义父子的英雄形象——赖义"性沉毅多武略，最为将帅之器"；义家"骁勇绝伦，骏射如神"。更值得注意的，是作者在描写战争的战术和战略上，引用了许多兵法的小故事，或多或少可以发现作者似有应用中国《孙子兵法》的投影。

正如日本学者指出的："《陆奥话记》之所以成立，可以说是当代知识人通过奥州十二年混战的军士的体验，已经作为一种观念受容了作为中国古典的史书兵书，这些积累在与历史邂逅之后便成就这部独自的作品。它在相当大的程度上孕育了其后展开近古战记小说方法的母胎。同时，作

者对兵书的关心，对显扬战士伦理的强烈热情，以及建构作为名将赖义平叛记作品的理想模式，在战争史的发展趋势上，也明晰地显示出其特异的位置。”① 这部平安时代后期的古代作品不完全是实际的纪录，而是开始试用散文式的叙事方法，已初具文学想像力的因素。可以说，《陆奥话记》为战记小说的正式诞生开辟了道路。

在日本历史上，平安末期经过“保元之乱”（1156）和“平治之乱”（1159）揭开了日本称之为中世的历史序幕。由于皇室内部争权而引发的“保元之乱”之后，武士势力已有很大的发展，成为举足轻重的力量，预示着武士时代的到来。以“保元之乱”、“平治之乱”为经纬写就的战争小说《保元物语》、《平治物语》，以及其后问世的《平家物语》、《承久记》等，在日本小说史上并称为“四部大会战书”。

《保元物语》（1220）和《平治物语》（1220）是战记小说完成期最早的两部姐妹篇作品。作者未详，一般认为这两部小说是出自同一作者，一说根据古文献《醍醐杂抄》、《大日本记》所载是叶室时长作，一说根据《西山杂录》则认为是中原师梁作，今已无从考证。但是，从其文才和战争故事的密度来看，推测是和文、汉文皆颇有造诣，且通晓战况的贵族人士所作。

这两部战记小说，前者是围绕平安王朝末期皇室为皇位继承问题而展开的保元之役的故事，立体式地描写了战争的经纬，以及主人公源为朝所表现出来的刚强和勇武，塑造了一个“勇猛、武道皆独步古今之间的”武士的丰满的艺术形象；后者描写保元之役后，皇室为巩固自己的实力，挑起源、平二氏两大武士集团之间的争斗，通过平治之役，源氏衰落、平氏兴盛的始末，浓重着墨于武士源义朝、平清盛的刚勇风貌。它树立了以农村为基础的新兴武士时代的新人物形象，以及初期武士没有能够在仍然为贵族把持的中央获得社会的地位，乃至义朝战死后在冥界还在祈求“升殿”；同时编织出这两次战役之后地方武士兴起的世相，并已经摆脱此前的说话形态和一般小说的插话形式，不是单纯就史实来描写这次事件，而是巧妙地加以虚构，并运用了悲剧的素材，初具叙事诗的文学构想，也显露出新兴武士阶级“文武两道”的文化潜质。可以说，作为描写武士的小说，《平治物语》比《保元物语》前进了一步。

---

① 大曾根章介等编：《日本古典文学研究资料·历史·军记·历史物语》，明治书院1983年版，第188页。

如果说，《陆奥话记》引入了不少中国兵法的小故事的话，那么《保元物语》讲述英雄故事的时候，也时有与中国英雄相比拟的地方，比如描写为朝的兵法韬略，不亚于张良；攻防策略，则胜于孙吴等等，也有中日兵事比较在里面。

总的来说，《保元物语》、《平治物语》作为文学作品，无论在艺术结构还是在表现技巧方面都十分相似，还尚未达到圆熟的地步。发展到《平家物语》，使战记小说在艺术上实现了第一次的重要飞跃。它的问世，标志着镰仓武士时代战记小说已进入了完成期，并象征着民族英雄史诗时代的到来。

这三部战记小说，与先前的战记小说形式不同，《将门记》、《陆奥话记》是战斗记录的形式，而这些新战记小说则是琵琶伴奏的说唱形式。据《普通说唱集》（1297）载："琵琶法师，伏唯勾当平治、保元、平家之物语，何皆暗而无滞，音色气色容仪之体骨，共是丽而有兴。"换句话说，当时的战记小说，是以盲人琵琶师一边弹奏一边说唱，最初是以说唱本的文学形式出现的，现仍存有《平家物语》的古本曲谱，故又称"平曲"或"平话"。琵琶这一乐器是与佛教一起从中国传入日本的，用于伴奏说唱的。这种文学、艺能合一的形式，与中国说唱文学的影响有关，梁朝慧皎撰《高僧传》中就详细记录了说唱的条件是"声质佳、辩舌巧、有才能，多博识"等，从这里不难发现这些成为上述《普通说唱集》所言的依据。日本近古的说唱文学，是经由保元、平治、平家这三部说唱文学，最后通过琵琶法师觉一的努力于14世纪中叶完成的。

当时这种说唱文学，不仅流行于民间、比叡山僧众，而且还扩及到宫廷。《花园院宸记》（1321）就有这样的记录："今夜俄御幸中园准后第，步行也，召盲目唯心令弹琵琶，以琵琶如筝弹之，诚不可脱殊胜者也。平治、平家等时之语也。女官多听闻之，微明还御。"可见当时花园上皇等宫廷官人与女官通宵兴致盎然地共赏盲人琵琶师弹奏伴唱当时流行的平治、平家战记故事，直至天微明才散的热闹情景。此后在绘画领域还出现了《保元物语绘卷》、《平治物语绘卷》等。

镰仓时代中后期出世了《源平盛衰记》（1249）、《承久记》（1374）等，但它们多是详细地客观描述战争的场景，类似战争史书，叙事诗的文学要素弱化了。之后，历史进入南北朝时代，全国性内乱频仍，长达50年之久。以《太平记》（1371）为代表进入了另一个新高潮。其后问世的，有室町时代的《明德记》（1392）、《应永记》（1399）、《结城战

场物语》（约1451）、《应仁记》（约1488）等。但它们与当今的战争小说由盲人琵琶师伴奏说唱的形式不同，是由隐逸者来讲述、不用乐器伴奏的一种"讲谈文艺形式"。根据禅僧义堂周信的《空华日用工夫略集》（1381）所记："时有善谈剧者，谓物语。"有时在酒宴上，也请寺僧讲谈。洛中名僧顿阿弥辩舌宏才，讲谈物语是最受欢迎的，他被赞誉为"洛中名人"，"辩说吐玉，言词散花，听众感叹断肠。"① 这类讲谈者被称为"物语僧"，乃至认为"物语上手也，以之为艺。"物语僧也归为艺能人。

这一时期，《太平记》、《明德记》也是属于由"物语僧"讲谈的战记故事类。"物语僧"活动于洛中的武将和贵族周围，讲谈的享受者是上层，而盲人琵琶师说唱战争的听众都是下层，两者也是迥然不同的。可以说，这虽仍称"物语"，事实上又是一种新的文学形式、新的艺能形式的出现，它孕育着另一种崭新的艺能形式——狂言的诞生。正如文献所载："物语僧被召，说唱种种狂言"云云。

在这类战记小说中，与上述两类不同的作品，还有描写许多有名无名的地方英雄人物故事的，类似传记形式的作品。它们也成为各种说唱或讲谈的对象和故事素材，比如室町时代中期出现的《义经记》（年代未详）、《曾我物语》（年代未详）等，这些具有说话要素的书，带有浓厚的英雄传记的色彩，传主大多都被理想化。《义经记》是描写源氏讨伐平氏之后，源义经与其兄源赖朝产生了矛盾，义经脱离尘世，隐居于吉野山的落魄生活，以及与从者弁庆等的主仆情谊故事，反映了封建社会理想的主仆关系，充满了人情味。《曾我物语》描写曾我兄弟卧薪尝胆十余年，征战仇敌工藤祐经的报父仇故事，贯穿了从中国传入的《礼记》的"父仇不共戴天之理"的思想。两书宣扬弁庆、曾我兄弟的主仆观、孝道观，是当时封建社会所追求的价值观，也是支撑他们的英雄行为的思想基础，一种文化行为和精神之美的表现。这种文学现象的产生，与武士地位的提高、生活的变化和精神的展现是分不开的，因而广为读者，尤其是武士、町人和农民所欢迎，反映了民众普遍地对英雄的憧憬。

据小西甚一考证，战记小说的上述两种形式，乃是由日本圆仁及其他

① 富仓德次郎：《讲谈文艺》，《岩波讲座·日本文学史》（第五卷，中世），岩波书店1958年版，第23页。

渡唐僧带回国的“唐代俗讲”的吟白形式演变而来的。12世纪末叶迎来了转机，分为“弹语”和“素语”。[①] 实际上，即盲目琵琶师弹奏伴唱的说唱本和“物语僧”无伴奏的讲谈本。战记小说的吟白形成，育成了其后能乐谣曲等艺能，其中有些故事，比如由义经的故事改编为谣曲《安宅》、歌舞伎《劝进帐》；曾我的事迹也成为净瑠璃、歌舞伎和草纸的创作素材等。

在战记小说中，《平家物语》和《太平记》是雄峙在这类小说群中的两座山峰。

第二节　战记小说的高峰之作《平家物语》

《平家物语》（约1223—1242）的问世，将战记小说推向了高峰，具有里程碑式的划时期的意义。它统一地捕捉这一戏剧性的历史事件。据14世纪吉田兼好的《徒然草》记载，作者是后鸟羽院在位时精于汉诗文的信浓前司（地方官）行长所作，文中写道：“此行长入道作《平家物语》以授盲人名生佛者使之说书”云云。文中所指“名生佛”，即名生琵琶法师，是说唱的名手。也就是说，《平家物语》是由行长所作，由名生法师琵琶伴奏说唱，俗称平曲。与《徒然草》同时代问世的洞院公定原撰日本诸大家族家谱《尊卑分脉》中也记有：“时长是《平家物语》的第一作者”。虽然其后日本学者就有关该书作者还有种种说法，但应该说这些文献记载应是可信的。当然，由于是说唱形式，流布的版本很多，有一说法达二百种。由此看来，原始本经后来人修改增补，也是不可避免的，《尊卑分脉》说是“第一作者”，恐怕也含有这样一层意思。经过一个多世纪的流布，最后于建德二年（1371）由明石检校、觉一吟唱，由其弟子记录，形成了定稿本，亦称“觉一本”。《平家物语》可说唱也可阅读，很快就流行起来。

现存的这部战记小说，全12卷，并附一卷。故事从天承二年（1132）平忠盛升殿，荣任公卿拉开序幕，至建久九年（1198）其嫡系六代玄孙被处极刑，结束了平家氏族盛衰的六十余年历史，但对于忠盛的荣升过程和该过程中发生的保元之役、平治之役这段历史故事，作者使用简笔带过，

---

① 小西甚一：《日本文艺史》（Ⅲ），讲谈社1992年版，第318—322页。

而将笔墨集中用在忠盛之子平清盛经过数次的大战役，击败敌手源氏家族，其妻妹也受鸟羽院之宠并生下皇子，其女德子纳入中宫，尊号建礼门院也生下了安德皇子，平家获鸟羽院的信任，青云直上，官至太政大臣（出家后称“入道相国”），掌握了中央的政治实权，压倒旧贵族的势力，并立三岁安德为幼帝，达到了鼎盛。但是，平清盛执政后，推行极权政治，专擅政事，破坏佛法，凌夷朝威，遭到白河法皇等皇室和旧贵族的反抗。他对反抗者采取残酷的措施，加强镇压，包括软禁法皇，流放和杀戮所有政敌，焚烧僧兵反抗的寺院。这预示平家在鼎盛中，潜伏着危机。于是，怀才不遇的皇子以仁王与源赖政共谋推翻平氏，但起事败露而告失败。平家的六代子子孙孙尽享荣华，过着旧贵族式的奢华生活，最终走向了贵族化，政治腐败无能，已丧失新兴武士阶级所代表的先进力量。而一直保持新兴武士阶级本色的源氏势力，多年积蓄力量，试图东山再起。以源赖朝为首的义仲、义经等源氏势力，趁平家与皇室之间因权力之争而产生矛盾之机，全国举兵讨伐平氏。源氏征战多年，在坛浦地方展开最后决战而获全胜，平氏六代或战死或被抄斩，安德天皇则在其祖母老尼怀抱下与三件神器一起投入海中。其母建礼门院德子也企图投海自尽未遂，被源氏救起，送至大原寂光院度过孤寂的余生。从此平家的子孙彻底绝灭了。

作者以贵族阶级的衰亡和武士阶级的兴起这一重大历史转折为背景，以两大武家平氏与源氏之战为经线，以当时诸势力的政治角逐（包括朝廷内部、朝廷与武士集团、武士集团与僧寺集团、僧寺集团内部）和悲恋故事为纬线，展开了平氏一家盛极而衰的悲剧命运，以及武士生活的种种世相。这是源于历史的真实，它不是虚构的世界而是真实的世界，然又在事实真实的基础上对人物的内心世界的深层挖掘，赋予人物典型化的性格，使真实与虚构相结合，达到了艺术上的完美统一，提高了作为战记小说的文学水平。

《平家物语》贯穿这一物语的主题思想，就是“诸行无常”，“盛者必衰”。作者在卷首开宗明义地吟道：

> 祇园精舍钟声，警醒诸行无常之道。
> 两株沙罗花色，显示盛者必衰之理。
> 骄奢者如一场春梦，不会长久。

刚暴者如一阵风沙，过眼烟云。①

作者在这里以古印度名刹祇园的响钟，象征寺僧在颂《涅槃经》的“诸行无常”；以传说中的释迦涅槃时周边的两株沙罗树盛开的花变了色，说明“盛者必衰”的道理，以此提示故事的主旨，同时揭示了故事中的主人公平家诸公胜后的骄傲、奢华、暴烈，最终如春梦，如风沙，过眼烟云，不会长久。这段开场白，高度地浓缩了整个故事的发展脉络和必然的结局，作者要表达的思想，也艺术性地展现其中。从而，开卷就紧紧地抓住读者的心。

正是基于此，作者在铺展这一历史转折时期新旧势力的对立和兴衰的交替时，并没有预设特定的立场，无论在铺陈故事还是塑造人物，自始至终都是用心力去体现上述的题旨。这样才能完整地再现时代与历史的真实。故事以平家灭亡、源氏胜利而结束，就预示了历史的进程和变革的必然性。

在描写平家的兴盛方面用墨不多，却以浓重的笔墨聚焦在平家的没落与消亡的紧张过程上，即使描写这一过程，比起写武士的武艺来，更多的是展现武士的精神世界。在这里面就交织着作者的爱与恨、喜与悲、解放的昂奋与内省的孤寂，使文学的感动得到最大限度的升华。特别是作者用大量赞美的言词，描写了东国西国源氏武士在征战中的骁勇行为和忠贞的精神风貌。

作者成功地塑造了平清盛这个代表人物的典型形象。平清盛是平家的代表人物，也是《平家物语》的第一主人公。在作者笔下，他具有新与旧、进步与反动的双重性格，一方面代表着新兴的势力，在推动历史的变革中起到了重大的作用。在这一点上，作者将崇敬的热情倾注在清盛的身上，称赞他是“治国良相”，极尽夸张与肯定之能事。

小说不仅描写了两军厮杀的刀光剑影的战斗，武士的忠义刚勇精神，而且随处都飘溢着人文的“风雅”诗情和“哀”的悲调，交织出一幅丰富的人生和历史的多彩画卷。比如有一节描写上皇与身边的人谈笑风生的情形，这样写道：

---

① 《平家物语》的引文，分别引自周作人、申非的中译本（中国对外翻译出版公司版和人民文学出版社版）有关部分，某些译文引用时有个别文字上的改动。

上皇对大纳言开玩笑说："那位穿白衣的巫女，心里很挂念你大纳言吧?"大家都笑了起来。大纳言正要辩解的时候，一个侍女拿着信札进前说道："这是给五条大纳言的。"说着，呈上了信札。顿时人们哄笑起来，说道："果然如此!"大纳言接过信札来看时，乃是一首和歌：

袖浸白浪已湿透，
起舞翩翩意难酬。

上皇看了，说道："倒是风雅呢，赶快和一首吧。"上皇就拿过笔砚给他。于是大纳言和道：

芳姿未睹应见谅，
泪如波涌眼模糊。

作者还以风雅的笔致，写了许多动人的爱情故事或者悲惨的爱情故事，其中一个是：高仓天皇失去葵姬，中宫将自己身边的女官小督送到天皇那里，给以慰藉。而大纳言隆房卿还是少将的时候，已经与小督一见钟情，开始咏歌、写信对小督的恋慕。如今小督被召到天皇身边，他忍痛离别，眼泪沾湿了衣袖，几乎没有干的时候。于是想方设法靠近小督想说什么。小督托人捎话给他说："我已被召到君侧，少将不管说什么，我都不会答一句、回一信。"少将还是抱着一丝幻想，写了一首和歌，歌曰："爱卿之情充四野，临近卿前反成空。"他将这首歌投进小督的帘子里。小督原封不动地扔到院子里。少将很是难堪，连忙捡起揣在怀里走回去，又作歌一首，叹道："芳心固已绝情义，书翰承接又何妨。"于是想寻短见了。入道相国听得此事，预感小督活在世上，天下不会太平，得弄死她才好。小督闻后，抱着"只对不起皇上"的心情，离开了皇宫，从此不知去向了。皇上想念她，便差仲国到处寻找，有这样一段描写：

（仲国）来到龟山近旁，从一丛松林那面隐隐传来琴音。这是山岚，还是风松，或者就是所寻的人的琴音，一时难以确定。赶紧催马走近前去，果然是从单扇门的房舍里传出弹琴的声音。勒紧缰绳细听，丝毫不差，真真切切就是小督的指音。

细一辨认那曲子，就是叫做《想夫曲》的。不出所料，是想起皇上的事，所以在众多乐曲之中，特别弹了这个曲调，足见盛情的高雅。……入道相国不知怎的，知道了这个消息，说道："说小督失踪了，原来是无根的谎言呀！"便把小督捉了来，迫令其出家。小督时年才二十三岁，就穿着黑色袈裟，住在嵯峨附近，听来是令人深感痛心的。

作者描写贵族的恋爱故事的同时，也描绘武士的爱情故事，但与前者比较，虽也很风雅，但设有那样放荡不羁。比如萨摩守忠度与女官相恋，忠度出征，女官送了一件内衣给忠度，当作千里远行离别的纪念，并附了一首歌道：

挥袖披荆东国去，
闺中更觉露色浓。

忠度随即和了一首，歌云：

此去何须卿愁叹，
先人足迹遍关山。

正如作者所说的：最后一句是说先人平贞盛讨征平将门的事，"借古遣怀，歌词很是优雅的。"

平家将中的平重衡被俘后，与相爱的女官通过书信与和歌来传达情意，写得也是十分悲切动人的。重衡被关在西国两年后，托人捎给女官一信，叙述被俘经过和前途难卜，最后附和歌一首道：

忍辱含悲将就义，
愿见一面慰生平。

女官读罢，悲哀地哭了起来，回信叙述两年来离情别绪，最后和歌一首道：

为君惆怅人所见，

惟愿同做连理枝。

作者写到女官前往囚禁之地探视重衡后，两人惜别时，重衡忍住泪水，拉着女官的衣袖，哭着作歌道：

与卿相会不可再，
稽留人世只今朝。

女官强忍眼泪和了歌一首，曰：

与君此别成永诀，
我当先你赴瑶池。

这些散文和韵文结合的描写，更增加了武士作为有血有肉的人的抒情性。对武士出征或出奔离别妻儿亲友时的悲怆场面，写得很真实，也是十分感人的。比如平维盛与妻告别时想起彼此曾发誓："任凭天涯海角永不分离，同做一块原野上的露珠，同做一处海底下的藻屑"，但现在奔赴战场，不能携带妻儿，于是作者就分别的场面写道：

平维盛说道："我们少年结发，伉俪情深，烈火我们可一同跳入，龙潭我们可携手沉沦，生不同时，但愿死无先后。可是，现在这样悲伤地奔赴战场，倘若带了你们同去，那正是前途渺茫，境遇可悲，实在不堪设想呀。而且这次毫无准备，将来在什么地方能够安心住下，再来迎接吧。"说罢便狠了狠心，站起身来，走到中门廊下，穿上盔甲，牵过马来。当他正要骑上去的时候，那男女公子都跑了过来，……毫无顾忌地放声大哭起来。这一片哭声冲进维盛的耳朵里，简直就像西海浪翻、狂风哀号一般。

这种夫妻儿女情长的描写，是人性的本能的流露，令人不禁产生悲戚之感，这大大地增加了文学的艺术效果。

平忠度、平经正的出奔场景描写也是很出色的。平忠度出奔时与好友、歌人藤原俊成惜别时的谈作和歌，论编敕撰集，并选了一百余首和歌给俊成，俊成掩泪惜别。平家被平定后，俊成编《千载和歌集》时，想起

忠度别时的情形，选出忠度的一首“志贺旧都全荒芜，郊外山樱盛如初”入集，但由于忠度是“朝廷逆臣”，只好用了佚名。他们风雅之情，实是感人肺腑。平经正知平家气数已尽，撤出帝都出奔时，唯一不能忘情的，是曾受过恩的觉性法亲王，惜别时觉得将亲王赏赐的青山琵琶带到乡下，实是可惜，便还给亲王。亲王很哀伤地吟道：“琵琶真情藏我心”，经正和了一首歌，便凄然分手了。这些描写都着力在一个“情”字上，是很有人情味的。

《平家物语》描写了其时上层生活中的风雅情趣，而常常联系古人如风流歌人在原业平、女歌人小野小町等的情爱悲喜故事而展开，而且许多时候以和歌唱和，包括引用活用《万叶集》、《古今和歌集》、《新古今和歌集》、《和汉朗咏集》等的古歌，更富诗情画意。尤其是“小督”一节的爱情故事，介入宫中的政治因素，造成了爱情的悲剧，充满了哀的情调。作者为了将他的审美主体之一的“哀”的情调推向极致，最后专设了“灌顶卷”，通过建礼门院在寂光院“恰如离渊之鱼，失巢之鸟”度年遣月，难熬残生的凄凄惨惨的炎凉世态的描写，特别是通过后白河法皇亲临寂光院访建礼门院时与老尼的一番对话，女院对于往事思前想后之中，忽听杜鹃悲哀的啼声，联系平家的境况，不禁悲吟歌一首，展露了她在人世间的最后的胸臆：

> 杜鹃哀鸣悲切切，
> 浮世一生泪涟涟。

不久，女院永归净土。这既是平家个人的悲剧，也是一个时代、一个社会的悲剧，直至终局前，作者总结平家的衰落，写出这样的道理：

> 这（结果）都是起因于入道相国掌握一天四海，上不畏天皇，下不恤万民。流刑死罪，任意施行。对世对人，肆意妄为。常言道：父祖作孽，报在子孙，这是无疑的。

“灌顶卷”以上的实践之理，与卷一“祇园精舍”之常理相呼应，确实验证了“诸行无常”，“盛者必衰”，“骄奢者如一场春梦，不会长久。刚暴者如一阵风沙，过眼烟云”。的警言。“灌顶卷”寂光院的钟声，与“祇园精舍”的钟声的终与始的凄然回响。故事也与寂光院的钟声一起落

下了帷幕。这种艺术的处理，不仅给读者带来文学上的感动，而且给读者留下了许多值得思考的问题。

第三节 《平家物语》与中国文化

近古日本战记小说与中国文化有着不可分割的联系，《平家物语》最为典型。从儒佛的思想、中国史籍的典故、白居易的诗文、兵法的运用到说唱的形式，在不同程度上都有着中国文化的落影。

《平家物语》描写平家兴盛与衰亡、平·源两家在历次战役的全过程中，都谈到公家的故事、武家的故事，同时也大量谈到佛家的故事。在佛家故事方面，从寺社的缘起、诸佛的灵验，到佛教的文化思想。

首先，从卷首“祇园精舍”到卷终“灌顶卷”，都贯穿以“诸行无常”为中心的佛法思想。“祇园精舍钟声”的故事，据传说是缘于祇园精舍内无常堂的一位病僧，弥留之际，自鸣无常堂的钟，警醒诸行无常，此后佛门送葬鸣钟，乃出于此因缘。作者在这里就引用佛教这个传说，暗喻主人公未来的命运，有如无常堂的病僧自鸣丧钟的必然结果。

在平家兴盛时，作者强调了这是神佛的保佑，因为平清盛参拜神社遵守十戒，精进洁斋，从此吉事连绵，官至太政大臣，子孙也如云龙飞升。在此，作者特意安排严岛神社缘起的故事，说明是胎藏、金刚两界垂迹之地，清盛曾奉命修高野山大塔，并亲自画胎藏界曼陀罗，据说清盛画到大日如来的宝冠时，竟用自己头上的血画了出来。法皇闻知大喜，延长他的任期，他得意之余，梦见一位仙童告诉他：严岛大神赐给他一把小长刀，并嘱咐道：“苟有恶行，荣华不能及于子孙。”这在清盛荣华之时，就告诫其从善勿从恶，早早就为其后平家衰落留下了伏笔。

平重盛见其父清盛恶逆无道，进言无果，就感到：恐怕一代的荣华犹自难保，子孙相续，显亲扬名更属困难，则愿缩短自己的寿命，以求救助来世的苦难，于是专心一意地求神明加护。祈愿不久，就患病不起，自以为神佛已接受了自己的请求，于是不治病，也不祈祷，以灭罪生善的意志，拖着病体出家，不久便死去。这是《法华经》很有代表性的“往生信仰”，作者将“灭罪生善、后生安乐”的佛家思想渗透在重盛这样一个悲凄的故事中。

但凡祈求战斗胜利、官运亨通、生产平安的描写，无不与求神拜佛之

事相连，颂念各种有关的佛经，从《法华经》、《金刚经》到《孔雀经》、《千手经》，说明作者并没有固定的宗派，而是融通念佛，是立足于庶民普遍的劝进佛教信仰。在祈祷平安生产中，中宫产子一节写得绘声绘色，以伊势为始至严岛等凡七十余所寺庙神社举行的劝进活动、主持各寺社的出家亲王都亲修《孔雀经》、七佛药师、金刚童子之法，此外：

> 五大空藏，六观音，一字金轮，五坛法，六字河临，八字文殊，普贤延命诸法，无不普遍修行。护摩之烟满于殿中，金刚铃声响云表，修法的声音闻之身毛皆竖，似乎无论什么怪物也不敢出面了吧。此外又命令佛所的法印，开始造作七佛药师，并五大尊的等金佛像。

在这种热闹的佛事活动中，作者写了一段骚动的故事："产所是设在六菠萝的池殿，法皇前来临幸，从关白公为始，太政大臣及以下公卿殿上人，凡是世人算是一个人物，希望官位升迁，有着领地的官职的人，无一遗漏不到。"这样就构成一幅"拜佛"的热闹与"拜官"的骚动浑然的世相图，其文学上的隐喻式的批判意义也在其中了。

平清盛由于失败，入道后改姓净海，恣意胡为，践踏王法，破灭佛法，举世不满。因此作者写道："彼入道者乃想令武士闯入本寺，佛法王法，均要一时破灭了。"并且以中国唐朝的会昌天子，曾以军兵围灭佛法为例，说明唐武宗会昌五年（845）曾大举灭佛，毁佛寺四万余所，但他一面仍信奉道士，所以不会有什么好的结果。这一方面说明作者护法思想的坚决性，另一方面也预示清盛的专横是没有好结果的，为他安排清盛悲剧产生的诸多因素中的一个重要的因素。

作者通过平氏几代的浮沉，还重点突出宣扬了无常思想、轮回思想、因果报应思想和罪业思想。从卷五"怪异事件"和卷六"入道死去"的演进中更为明显地表现出佛教的这些思想。自从平氏败退迁都福原之后，平家的人们心神不定，经常做噩梦和出现怪异的事件。尤其是主人公入道相国的平清盛，时而看见死人的骷髅，头骨变大，千万双活人似的眼睛盯视自己；时而在他的马的尾巴里，一夜之间让老鼠做了窝，生了小鼠。阴阳师说：从前出现这种现象，异国凶贼便烽起。这种怪异的事件越来越多，于是人们便嗟叹"平家的时代也渐渐的快到末代了"。僧人也劝道："只好归心正道，一心专念后世菩提了。"平氏失败，众叛亲离，清盛得重

病，人们都在私下说："报应来了！"清盛夫人梦见阎王接平家的太政入道公来了，而且"罚坠无间地狱"。作者描写这些，在于说明清盛的罪孽与佛教的"恶果恶报"的关系，并且在终卷道明："父祖作孽，报在子孙"这一"因果报应"的妙谛。

值得重视的是，当时从中国传入的佛教已经实现了日本化，实现了本地神（神道）与外来佛（佛教）的融合，即本地垂迹。所以在讲述佛教故事或佛教信仰的时候，多谈权现垂迹，比较典型地反映在一些祈祷文上。比如，康赖被流放出家，就信仰熊野权现垂迹，他入道的祈祷文就写道：

> ……以是上自一人，下至万民，或求现世安稳，或求后世善处，朝掬净水洗烦恼之垢秽，夕向后山高唱宝号，感应无不如响。今我等以峨峨高岭，喻神德之崇，以嶮嶮深谷，喻弘誓之深，纷纭而上，凌露而下，如不信仰我佛菩萨，岂能步行嶮难之路；若不仰慕权现之德，何为祭祀于幽远之境乎。

康赖这一祈祷文是祈祷释左迁之忧，遂反京之愿，他既拜菩萨，也求权现，说明当时神道以外来佛随缘应化，显现在日本神的化身。作者还以老子所云"和光同尘"的典故，与本地垂迹之说合称"和光垂迹"，说明有如和光同尘，不露锋芒，随和世俗一样，"佛不显出本相，却来本地垂迹，以神的形象出现"①。这些佛神一体的本地垂迹思想，融合在每个涉及释教的故事描写中。

最后作者在讲了弘法大师圆寂前曾转奏天皇："我以肉体之身参得佛法三昧，等待弥勒菩萨的出现。"这个故事之后，写道："今后再过五十六亿七千万年，弥勒才会再次出现，举行三次讲经法会，这还是非常遥远的事情。"在《平家物语》整个故事结束之前，还补了一笔：杀害别人者，"神佛不会给以保佑，而且给他一时的惩罚是应该的"，"现世罪孽"将成为"来世苦果"，这恐怕是与"灭罪生善，后生安乐"的佛法劝惩思想、因果思想是一致的吧。

这种佛教思想集中概括地表现在平家气运已完全衰败，平家后代深感专心修行佛法，也难得饶恕罪孽于万一，请教方丈垂怜相救，方丈说道：

① 引自周作人的中译本《平家物语》注释，中国对外翻译出版公司2001年版，第64页。

……欲达净土，须经九品阶梯；欲修善行，可简括于“南无阿弥陀”。有诗云“专称名号至西方”，就是说专心念诵佛陀名号，必能到达西方净土。有偈云“念念称名常忏悔”，就是说连续不断地念诵佛陀名号，其功德等于真心忏悔。要言之，只要坚信“利剑即是弥陀号”，魔缘邪道就不会来干扰；背诵“一声称念罪皆除”，罪孽种种便都涤除净尽。净土宗的妙谛，概而言之，就是如此。

其次，作者宣扬了忠孝的儒教思想。在这方面，引用了中国典籍从《论语》、《礼记》、《孝经》到《史记》、《诗经》、《庄子》、《荀子》等，书中写到入道相国缓和了对朝廷谋反的心思，称赞少有这样内大臣时，突出了孔子的“为君则尽忠，为父则尽孝”的忠义忠孝思想，并两次引用《孝经》的语句。

在宣扬儒教的忠孝思想的时候，往往将儒教忠义、忠孝的道德伦理观融进在近古武士“主从关系”的绝对性信念里。具体地说，作者将儒教的忠义放在忠孝之上，以忠主君作为君臣关系的道德标准。书中描写内大臣重盛对皇室的忠义时，引用了中国唐太宗为功臣魏征亲自写碑文赞颂魏征的忠义，就强调：“君臣的关系要比父母还亲近，比子女还和睦。”

当平家商议政事，入道相国提出谋反朝廷时，其子重盛（内大臣）掩泪说了一段话：

我朝虽说是边地粟散之地，却是天照大神的子孙为我国之主，天儿屋根尊的子孙管理朝政，自此以来，位至太政大臣的身擐甲胄，这岂不是违背礼义么？况且您又是出家之身……在内既招破戒无惭之罪，在外又犯背仁义礼智信之法。……世有四恩，即天地之恩、国王之恩，父母之恩，众生之恩是也。其中尤以朝恩为最重大。普天之下，莫非王土。所以彼颍川洗耳，首阳采薇的贤人们尚知礼义，难以违背敕命，何况位登极品，为先祖所不曾有过的太政大臣者哉。……君与臣比起来，不问哪边是亲是疏（当然是要从君），若是这道理与不合理的事情比起来，那为什么不从道理这一边呢？

作者在这里强调了忠君先于孝顺父母，并借用了中国《史记》中许由、伯夷等贤人们“知礼义”的事情来进行对比。

如果说，《平家物语》在中国的儒家典籍《孝经》、《礼记》中寻找儒教思想加以发挥，并作为武士各个实践行为规范为“忠主君”的绝对性的话，那么，到了元禄时代即十八世纪武士修养书《叶隐》问世，就将它加以理论化，构建一种以大义和殉死作为武士的特殊文化——武士道的文化精神，作为武士封建社会统治的思想理论基础。但是，这种武士文化精神，在《平家物语》未形成理论体系之前，只是初露端倪罢了。

最后，就是大量引用中国典籍和典故。书中引用最多的是《史记》、《诗经》，其引用次数之多仅次于白居易诗，但其引用所表现的文化内涵却可与活用白居易诗比肩。尤其借用《诗经》中的《大雅》之“桑柔之什”、《小雅》的“青蝇之什”、“北山之什”等，非常活灵活现了诗中的艺术形象。以《诗经·小雅》中的“青蝇之什”为例：作者写到传山门大众夺了前座主，法皇心里不快，西光法师谴责这等扰乱法皇的御心时，就借用了“青蝇之什”中的句意，以形象的艺术表现了法师所言的真意。

值得强调的是，作者在“祇园精舍”卷首诗之后，紧接着开宗明义这样写道：

> 远征外国的事，有如秦之赵高，汉之王莽，梁之朱异，唐之安禄山，这些人都因为不遵守旧主先皇的政治，穷极奢华，不听谏言，不悟天下将乱的征兆，不恤民间的愁苦，所以不久就灭亡了。近观日本的事例，如承平年间的平将门，天庆年间的藤原纯友，康和年间的源义信赖等，其骄奢的心，强梁的事，虽然各有差别，但是即如近时的六波罗入道，前太政大臣平朝臣清盛公的事迹，就只照传闻来说，也有非意料所能及、所能形容的。

作者以史为鉴，写了一大段中日的历史比较，并以儒佛文化作为《平家物语》的指导思想，拉开了以平清盛为首的平安兴衰的动人故事的序幕。在故事发展的过程中，秦始皇、汉武帝派人入海求仙、荆轲刺秦王、武汉帝与李夫人的恩爱、唐明皇与杨贵妃的悲恋、魏征的梦子夜泣、越王勾践的卧薪尝胆、孟尝君于函谷关学鸡鸣、武王伐纣在过黄河时有白鱼跃入舟中等等这些民间熟悉的中国典故轶事都进入了故事之中，成为故事的有机组成部分。同时结合故事的不同内容，用古书云、外国书说的形式，

引用了许多中国典籍的警语。

此外还引用了一些中国民间传说故事。比如，在描绘通盛夫人听闻重盛战死，在自杀前望着浩渺无边的沧海，产生了“双星渡河”的幻觉，这就借用了牛郎织女银河相会的传说故事。在上节已谈及的重衡与女官悲切的生离死别的赠答歌中，除了引用白居易的“连理枝”诗句外，还借用了中国古代传说中“天子觞西王母于瑶池之上”的故事等，都大大增加了叙事抒情的悲剧效果。

《平家物语》与中国文化这样密切的联系，正因为如作者所说，中日两国风情相同，可以珍重，可以“中为日用”，以在文学思想上和文学艺术上达到最大的功效。这一点，与白居易诗的深刻的联系，更可以在艺术上充分地表现出来。

《平家物语》虽为战记小说，且由盲人琵琶师说唱，但借用活用白居易诗之多，在近古文学时期是鲜见的。作者借用活用白居易诗，都是与故事情节的展开和人物形象的塑造紧密结合，浑然一体。其中以活用《长恨歌》和《新乐府》尤为出色，使故事和人物都得到进一步的深化。首先就《长恨歌》来说，这是白居易与陈鸿等在谈话中谈及唐明皇与杨贵妃的悲恋故事后，产生了创作激情而写就的，这首诗既反映了对唐明皇的荒淫和杨贵妃的恃宠的不满，又表达了对他们的悲恋际遇的同情，含有讽喻与感伤的双重性格。《平家物语》的作者正是活用了这点。

《平家物语》运用《长恨歌》共六个主要的情节，借用活用形态分为两大类：

第一类是借用《长恨歌》的故事某些情节来展开作者设计的故事。

书中写到二条天皇天性好色，偷偷叫“高力士”到外边访求美人，将情书送到皇太后那里去，皇太后不理睬，天皇见此，干脆将这件事公开，并传谕右大臣，立即将求得的美人立为皇后，并接入宫中。公卿们对这样的事议论纷纭，便开会讨论并做出决议，认为中国有唐高宗在太宗驾崩后，将太宗后妃武则天立为高宗皇后的先例，而日本自神武天皇以来历七十余代，还没有过立两代的皇后的事。上皇也劝谕未果，二条天皇还是传旨决定立后和进宫日期，上皇也无可奈何。作者在这里借用白氏笔下的唐明皇好色，让高力士为他访求美人而得杨贵妃的故事，同时借用杨贵妃是唐明皇之子寿王的妃子，后来唐明皇将她占为己有的故事，来展开二条天皇也让人访求美人的故事，以及上述决议所谈的中国的先例。

第二类是直接活用白居易的诗句，来加深其描写故事的文化内涵或用

以形容人物形象，增加其风采。这一类占多数，在此可举几例：

两次借用《长恨歌》中的“回眸一笑百媚生”句。一次是在描写入道相国与内大臣发生意见不合，没有前去迎法皇，内大臣对武士讲述了中国周幽王的一个宠妃是个绝代美人，可总不曾露笑容。但当天下有兵乱，举起烽火来，她才嫣然一笑。这是所谓“一笑百媚生”也。以后周幽王逗皇妃笑时都举烽火。有一回邻国攻打周幽王，举起烽火时，士兵以为是照例为了皇妃的事，都不集合了。结果京城被攻破，周幽王也灭亡了。一次是中宫产子，入道相国命高僧修大法，祈愿王子诞生。但中宫身子更感不适。作者写到这里，第二次借用“回眸一笑百媚生”，此句这样写道：“从前是‘一笑百媚生’的李夫人，如今在昭阳殿的病榻上也许是这个样子吧。在《长恨歌》中的“一笑百媚生”是什么样的情态呢？这组咏杨贵妃的诗云：

汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。
杨家有女初长成，养在深闺人未识。
天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。
回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。

作者在这个故事里还写道：这比起唐代杨贵妃的“梨花一枝春带雨”，“芙蓉因风而憔悴，那种风情实可怜。”“梨花一枝春带雨”句，也是出自《长恨歌》咏杨贵妃的诗里，该诗这样咏道：

玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。
含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。
昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。

除了上述提及“芙蓉因风而憔悴”之外，还借用了白氏《长恨歌》中如下的三句：“太液芙蓉未央柳”、“对此如何不泪垂”和“西宫南内多秋草”，这组诗云：

君臣相顾尽沾衣，东望都门信马归。
归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。
芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。

春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。
西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。

据《新唐书·后妃传》记载，杨贵妃在“马嵬事件”中被缢死，唐明皇回京城路过马嵬时，另备棺改葬杨贵妃，挖土开棺，见杨贵妃的香囊犹在，悲伤万分。回到京城，原住西宫南内，复又被李辅国假借肃宗之名强迫迁出。白居易上诗就是以诗歌的形式反映了唐明皇失杨贵妃及失意没落后的悲怆情态和周边荒凉的情景的。《平家物语》作者在写到这二三年由于平家的多种恶行，法皇不曾临幸法住寺殿的御所时写道：

……现由前右大臣宗盛卿奏称，御所破坏的地方当修理，请赐行幸。法皇答道：

“不必那么修理，就只要赶快好了。”于是就迁幸了。最先往故建春门院住过的地方一看，岸松江柳，因此想起“太液芙蓉未央柳，对此如何不泪垂”的句子来，眼泪自然流了下来。那南苑西宫的昔日遗迹，于今确实体会到了。

建春门院是高仓天皇的生母，平清盛的女儿德子是高仓天皇的妃子。这时平清盛刚故去，平家盛极而衰，皇亲国戚目睹故建春院昔日遗址的败落景象，触景生情，联想起白居易叙述唐明皇上述的悲怆和荒凉景象，就将这几句诗活用其中，尤其是写到“那南苑西宫的昔日遗迹”与白居易的“西宫南内多秋草”相连，更增加了凄凉的氛围，大大加强了文艺的感染力。

在《长恨歌》中有以下家喻户晓的句子：

在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。
天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。

《平家物语》在谈到建春门院接连发生多起亲人亡故时，引用了此句，它是这样写的：

同时，“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”，对着天河的双星深深契约的建春院，为秋雾所侵，化为朝雾。年月虽是过去，

> 还是同往昔的离别一样悲伤，眼泪至今没有停止。治承四年五月里，第二皇子高仓宫被杀，至今则现世后生所属望之高仓上皇又复先逝，这样那样的愁诉实无穷尽，只有落泪罢了。

白居易在唐明皇失去杨贵妃后，夜半无人，悲痛欲绝私语时，吟了这句诗，在于描绘唐明皇与杨贵妃生前的恩爱、死别的悲伤之情，点出他们的爱情悲剧的题旨。然《平家物语》在这里借用这诗句，是写建春门院失子，“悲诉实无穷尽”，似乎是要烘托出母子生前的亲情，以及白发人送黑发人的无限悲伤之情。作者将此句借用在这里，虽然产生悲凉的效果，但未必完全贴切。

《平家物语》借用活用白居易诗句之多，仅次于《长恨歌》的，就是《新乐府》，其中有《七德舞》、《海漫漫》、《骊宫高》、《井底引银瓶》等。

这部小说引用白居易的诗，还有《题仙游寺》、《常乐里闲居》、《百链镜》、《忆元九诗》、《想夫恋》、《上阳白发人》等。在终卷“灌顶卷”中平家活在世上最后一人在建礼门院的这样最后一段故事：

> ……（建礼门院）既是入道相国之女，又是天皇母后，为天下崇敬，非止一端。今年二十九岁，依然是貌胜桃李花失色，艳似芙蓉色不衰。莹光墨玉一般的黑发，现已剪落无存。弃绝尘世，遁入空门，岂不可哀！一门亲人战败自殉海底的情形，以及先皇、二品夫人（即建礼门院的母亲）的音容，都是永世难忘的。自己朝露一般的性命虽然苟延至今，但每念及遭际之悲惨，便禁不住泪流不止。五月间尽管夜短，犹觉延宕难明；夜色沉沉难以成寐，梦寻往事犹且不能。其是个孤灯残影背壁冷，暗雨敲窗彻夜愁。上阳宫中的宫人，其哀怨之状也不至于如此吧。……女院因而想起古歌，于是在砚盖上写道：
>
> 为怜桔香子规啼，
> 我为故人泪沾衣。

在这里，作者以平家活存于世最后一人——平源盛之女最后回顾自己、也是回顾平家荣衰一生时，活用《上阳白发人》的“宿空房，秋夜

长，夜长未寐天不明；耿耿残灯照背影，萧萧闇雨打窗灯”句，作了相应的“孤灯残影背壁冷，闇雨敲窗彻夜愁”句，对比被谪上阳的宫人“红颜暗老白发新”的哀怨之状，来加深其哀其怨的程度，达到最大的悲剧效果，接下来就将悲剧推向高潮，以建礼门院之死，结束整个《平家物语》的故事。

《平家物语》还把白居易诗里的中国典故，用于作者笔下的故事，或作比喻或提出警醒。比如描写保元之乱后，君心不能安静，其时入道相国不过大体指挥，其实是内大臣身当其事，粉身碎骨地不辞劳苦，使得法皇平息愤怒。作者极力赞扬内大臣的功劳时，就借用白居易《新乐府》中的《七德舞》有关唐太宗对先卒的功臣魏征御制碑文：“昔殷宗得良弼于梦中，今朕失贤臣于觉后”。白氏诗所述在《贞观政要》等历史文献中都有有关记载，《平家物语》的作者只不过借白氏诗的“作者自注”，使人联想起《七德舞》中表达的“太宗意在陈王业，王业艰难贞子孙”之意，以“歌七德，舞七德”更形象的艺术表现出来罢了。所谓“七德”，《左传》载：“武者，禁暴、战兵、保大、定功、安民、和象、丰财，是武七德也。”此外，作者也借用了《新乐府》中的《海漫漫》，系《新乐府》的“云涛烟浪最深处，人传中有三神仙”，以及同诗中秦皇汉武，或派出童男童女，或差遣方术之士，令寻不死之药的故事等，大大地丰富了故事的内涵。

第四节　战记小说代表作《太平记》

武士新兴的镰仓时代诞生了《平家物语》，而在武士走向成熟的南北朝时，又有《太平记》（1371）问世。该书的作者，一般认为是小岛法师（？—1374），生年和经历未详，据《洞院公定日记》（1374）记载：“传闻，去二十八九日之间，小岛法师圆寂云云，是近日翫天下太平记作者也。凡虽为卑贱之器，有名匠闻，可谓无念。”证明《太平记》作者是小岛法师，殁于应安七年（1374），虽出身卑贱，然由于讲谈物语而成为“名匠”。这说明小岛法师不仅是一般的市井作者，而且是讲谈物语的艺能人。

但是，现今流传的版本很多，而且有些情节前后有矛盾，是一次完成还是从简单到渐次成长，是一人所作还是经多人增补，日本学界都未能做出确切的定论。有的学者对《洞院公定日记》所载提出了质疑；有的学者

根据今川了俊的《非难太平记》（1402）记有“昔日，带来三十余卷法胜寺惠珍上人的此记（指《太平记》），在等持寺（足利氏的寺，即今等持院）让锦小路殿（即足利直义）阅览，也让玄惠法师过目”，“后一度中断，近代重新续写”；还有的学者根据永五年间（1504—1521）抄写本《太平记》后记所记：“或云，十八卷以前者，玄惠法师印作”，而且这些卷都出现“玄惠文谈事”、“玄惠法印讲义之事”等，再考察书中内容符合玄惠的文才学识和社会立场，于是推断玄惠是第一作者，小岛法师只是玄惠身边的执笔者之一。[①]

从文献记载，可以肯定的是，《太平记》全四十卷非一人完成，而是由一人开头，多人续写的。从文献考证的角度分析，《洞院公定日记》于《太平记》问世不几年作为日记的纪录来判断，前部分的执笔者应是小岛法师，续写者可能包括玄惠、直义等，似较可信。因此，有的日本学者也认为这部日记“是《太平记》成立当时唯一确实的资料”。[②] 这部战记小说，通过物语僧的传播，普及于大众。到了江户时代，甚至出现了以读《太平记》为职业的人，流布更加广泛，确立了其近古大众文学的地位。

《太平记》，全四十卷（现存二十二卷）是战记小说中的巨篇，它记述了南北朝期间，从文保二年（1318）至正平二十二年（1367）七代天皇凡五十年间发生的战乱。因此有的学者就书名提出了问题：描写战乱的书，为什么叫“太平记”？一说原名为《安危由来记》、《国家治乱记》；一说，是作为动乱的反语，用了“太平”；另一说是乱而治之求太平，或在动乱中祈求太平。[③] 从这部作品的内容来看，乃“太平”在其后的现实中又破灭了。

作者创作这部小说的目的，在序文中已明确昭示是“以史为鉴”。序文写道：

> 蒙窃探究古今之变化，洞察安危之所由，天德复盖之外无物也。明君亦应体察此理，以保国家。但凡地上所载一切，需护而不弃，此乃地道也。良臣则需护社稷。君主缺德，亦难保其位。

---

① 市古贞次等编：《日本古典文学大辞典》（简约版），岩波书店 1986 年版，第 1143 页。

② 大曾根章介等编：《研究资料日本古典文学·历史·军记·历史物语》（第二卷），明治书院 1983 年版，第 316 页。

③ 《太平记》（尾崎士郎的现代语译本）解说，河出书房 1959 年版，第 331—332 页。

正如夏之桀王走南巢，殷之纣王败牧野。君若违天道，纵令威风一时，亦难持久。听闻昔日赵高死于咸阳，禄山亡于凤翔，前圣之鉴，后人需诚心学习历史，使法得以垂世。

作者正是根据这一指导思想，并伴随时代的进展和形势的变化，平面式地流动性铺陈战记的三大部分故事：

第一部（第1—12卷）以后醍醐天皇恢复王政，公家一统政道作为中心展开，描写当时镰仓幕府的统治者北条高时专横跋扈，大失民心，后醍醐天皇秘密计划举兵讨伐，北条获悉，派兵镇压，经忠臣楠木正成浴血奋战，仍归失败。天皇被流放隐岐。北条获胜后，沉迷于吃喝玩乐。护良亲王举兵攻打吉野。足利尊氏反正护驾，攻灭六波罗探题。新田义贞为代表的关东武士起义，以及楠木正成大战赤坂、千剑城（又称千早城）二城，最后成功地推翻了北条的镰仓幕府，公家政治暂时再兴，好不容易实现了“建武新政”和天下太平的故事。

第二部（第13—21卷），主要以武建中兴为中轴，描写了建立尊王新政后，后醍醐天皇等陶醉于胜利，物欲横流，营造豪华宫殿，对民众课重税赋重役，内部则出现复杂的动向，包括帮助他实现建武新政的亲子护良亲王（大塔宫）、足利尊氏失去对公家政治的信心，与后醍醐天皇产生了矛盾和对立，高举反叛的旗帜，经过激烈的战斗，尊氏获胜，成立北朝。与此同时，出现了拥护后醍醐天皇的新田义贞、反对幕府统治的“恶党”楠木正成等，拥后醍醐天皇成立南朝，最后爆发了南北朝战争。新田、楠木先后壮烈成仁。后醍醐天皇迁幸吉野并最终驾崩，中兴失败，太平尽失的乱世故事。

第三部（第23—40卷），以足利成立新政权，爆发“下克上”的矛盾关系为中轴，描写足利拥立持明天皇，建成武家政权——室町幕府，武家势力进一步加强，出现以佐佐木道誉为代表的守护大名，一方面将军与新兴的守护大名产生了纠葛，一方面足利家族内部尊氏、直义不和，常常兵戎相见，骨肉相残，内部权力斗争更趋激烈和复杂。直义死后，足利家族内争告一段落，守护大名的势力也走向式微，惟外患依然存在……作者通过这些离合聚散，兴衰轮回，最后以足利尊氏病逝，宰相中将义诠任征夷将军，促成南北朝统一，实现了“中夏无为之时代”（即安邦治国之世）而落幕。

《太平记》不是历史书，但它又渗入许多史论的成分；事实上，它是

在史实的大框架内，对会战场景的描写和人物心理的刻画都作了大量润色或某些虚构，具有演义的性质，如中国的《三国演义》那样“稍有历史知识的人，一见便可知其为荒谬”，但它都“增加了许多历史上的真实事实”。《太平记》就是作为这样一部文学作品而存在的。

在小说中，作者力图贯穿的主题，是对政权的争夺——无论是公家还是武家，南朝或是北朝，基本上持批判的态度，开卷就言明：“上违君德，下失臣礼，此乃四海大乱，一日无宁之因也。”所以，他不是一般认为的站在“宫方深重的人”的立场，志在主张恢复王政来寻求太平，也不是倾向“掌权开（武）运”的武家，而是一味在于张扬希求太平的人性。同时，强调“忠诚第一”，着力宣扬“殉主君，守忠节”，“舍我百年命，报君一日恩”的武士忠义精神，将“真正的武士道昭示于天下”，因此书中出现了许多武士们在战斗中的坚强的意志、果敢的决断、英勇行动，以及他们失败后自戕的悲壮美的场面，而且作者描写这些场面时，很是投入，武士与妻儿分别的哀伤，殉职的悲壮场景跃然纸上：

> 敌人步步逼近，马儿蹄声四起，砂尘铺天盖地，妇女们哭哭啼啼，纷纷拖儿带女地登上船，划到海面上去了。……终于到了最后时刻，有的妻子左右两胁夹着两个爱儿，有公的妻子和贞持的妻子互相拥抱，相继投海，葬身鱼腹。片刻，只见海面上漂浮着鲜红色的和服衣裙。人们看似是散落在吉野川上的樱花，飘零在泷田川上的红叶。不久，拍击过来的波浪，把这些东西都卷进了无底的苍海中。看完这番情景后，剩下的时有等七十九人放火烧城，一起切腹，一切化为灰烬。这些亡灵可能如今还留在当地，可能当地还留下夫妻执著的妄念吧。

为了适应这一时代武士道精神的形成和发展的需要，除了像《平家物语》那样宣扬“主从关系”的同时，以更多的篇幅描写了武士在战斗中的忠义勇武，以及失败后以身殉职的悲壮情节，甚至出现兵部少辅战败后，后背妻、前抱二子投入深渊自尽的凄惨壮烈场面。如果说，《平家物语》是在理论上宣扬武士的忠义，并试图使理论体系化，那么，《太平记》则更多在行动上表现忠君的精神，以死相赌，描绘了许多切腹或割颈自刎的场面，以及无处不出现血流成河，尸骨遍野的景象。因此就描写的战争规模来说，《太平记》是整体来把握武士时代的战争史，比《平家物

语》的战争场景大得多，激烈得多，也复杂得多。当然它缺少《平家物语》那种风雅性和抒情性，以及文学上的艺术造型。

但是，值得指出的是：作者有时在描写这些残酷的场面时，以对红叶、樱花的传统的美形象，来比喻血与死，来化解读者在生理上和心理上直接造成的恐怖感，显得这些战斗场面充溢了独特的活力，也大大地增加了作品的艺术力度和深度。可惜这样的艺术处理手法的运用不是很多的。

总的来说，《太平记》的作者虽对时政以微妙的形式进行了批判，比如表现在楠木正成抚慰战败的义贞时对贵族的讥讽声中，以及楠木正成对子的遗训中。不过，随着"下克上"的出现，描写的武家生活也发生了变化，开始着力捕捉武士在社会动荡变化中的人物形象，正如作者所云："公家武家荣枯易地。"而且，在全书中，当他的理念与现实产生矛盾时，他不是面对，而是回避，因为他没有透彻地把握纷繁复杂的事件与人物及其历史本质规律的能力，最终只好以托梦或求助神佛冥助的方式来调和矛盾，或者以"因果报应"、"怨灵作祟"等来做出自己的解释。

此外，还有交织着许多人性本能的东西——武士的相互憎恨、嫉妒、复仇、占有欲、性欲，以及女性在乱世中的种种哀怨，包括悲恋的故事，这种人性的张扬是小说精华的不可分割的重要部分。所以日本学者认为：小说是"作为描写中世人的人性的文学，而受到注目的"；[①]"日本文艺经过奈良时代到平安时代、镰仓时代，渐次发展到尊重感性，耽于感伤，逃避现实的倾向，期间《太平记》作为人间批判的文艺而耸立在文坛上，这种存在的价值是值得通过我们自身的力量来熟读和玩味的吧"[②]。

值得强调的是：《太平记》作者在书中言明"引用和汉之例，以力图说明这是符合尊氏之理法"，即以日中的历史为鉴，叙述日本历史的时候，常常使用中国典籍，主要是《史记》中的史实加以佐证，加强其论点的权威性。他以开头言道"这是中国从前的事"，"这是异国的事"的方式开始，列举出孔子告诫子裕，不要逞"暴虎冯河"之勇的故事，以昭示良将在战斗中应进则进，应退则退之理；韩昌黎（韩愈）上书天子，宣导"尊儒"与讲仁义礼法；尧舜"鼓"的故事，宣扬理想的君主；夫差与勾践的故事，弘扬勾践卧薪尝胆的精神，以及伯夷、樊哙、纪信、魏豹、鲍叔牙、赵盾等或"舍命保君"，或"轼父拥君"的故事，以突现武士"忠

① 洼田章一郎等：《古典日本文学史》，筑摩书房1977年版，第229页。

② 久松潜一责编：《增补新版·日本文学史》（中世），至文堂1979年版，第489—490页。

主君”的本分；以汉楚八年战争，最后于乌江消灭项羽，以及重耳（晋文公）在齐晋七十回交战中无一胜，最后齐境一战而破敌等故事，说明“万死得一生，百负而胜最后一战”的战争历史经验；诸葛孔明与司马仲达对阵，孔明以智谋取胜的经历；楚王求贤与仙人吕洞宾的故事；以尧舜之有“八元”、“八恺”、周之有“十乱”、汉之有“三杰”、世祖之有“二十八将”、太宗之有“十八学士”为例，来论说“取天下治世”需要有贤臣良才之理；还以秦、楚之所以维持长治久安，因为任用了蔺相如、廉颇这样能“舍私心守忠节”之士，乃至唐末文人韩昌黎禁佛尊儒，主张“仁义礼法”等等，不胜枚举。而且，有些史例如刘邦与项羽、勾践与夫差等的故事被多次引用，从不同角度引用，达到了十分娴熟的程度。现以五次出现引用刘邦与项羽的故事为例：

第一例，道蕴率六万余骑攻打大塔宫（护良亲王），兵临吉野城下，久攻不克。道蕴等认为大塔宫肯定仰仗吉野后山险峻，疏于防守，遂率百五十精兵，由后山潜入吉野城。吉野城前后受敌，城内官兵和五百僧兵共同御敌，双方伤亡惨重，最后总算把敌兵打退了。大塔宫自己虽身中七箭，血流如注，但仍在藏王宫设酒宴犒劳守城将士，连干三大杯。这时，木寺相模手提插着敌人头颅的四尺三寸大刀，走到大塔宫面前，边歌边舞。于是作者在这里插入写道：这一番凄厉的景象，令人联想到昔日中国汉高祖（刘邦）与楚国项羽在鸿门相会的故事，项羽在鸿门宴上让项伯令项庄舞剑，伺机刺杀汉高祖。这时，听闻主君危急的樊哙赶到鸿门项羽帐下，护卫了汉高祖。作者的意图似在以木寺相模与樊哙相比，都是忠主君的人物。

第二例，以汉高祖于荥阳以寡敌众为鉴，鼓舞士气。话说足利尊氏面临敌方大军压境，登上香椎宫遥望敌阵，目睹敌方拥有四五万骑。相形之下，自己只不过三百骑，且半数无马，于是他言道：“以我们的劣势，终究无法抵挡大敌。这谈何容易啊!”在旁的左马头直义坚决制止说：“胜败不一定取决兵力的多寡。当年汉高祖只带领了二十八骑，就突破包围荥阳的强大敌阵，还终于战胜了项羽的百万大军，统一了天下。”最后，直义说服了足利尊氏，重整旗鼓，迎战强敌。

第三例，借鉴了韩信为汉高祖施计，以“背水为阵”的战术战胜敌方的经验，写下了青野原会战中这样一个故事：昔日猛将勇士常以“背山为阵”，但也是有“背水为阵”的兵法的。比如当年汉高祖与项羽交战失败，率残军三千余骑逃遁，途中韩信施计，运用“背河布阵”的兵法，将所有过河的桥梁和舟船都烧毁殆尽，断绝了将士的退路，迫使他们背水一

战，从而击破了项羽的四十万追兵，即所谓“背水为阵”是也。如今师泰、赖春面临强大敌军，特意布此阵法，促使将士一心抗敌。此乃仿效韩信之智谋也。

第四例，在描写大将新田义贞亲自出战而死于沙场，将士们随大将也一个个败落时，作者也联系到当年汉高祖亲征淮南黥布时，身中流箭，驾崩于未央宫，齐宣王亲自与楚兵交战，死于战场。常言道，蛟龙需常住深渊，如居浅滩，难免有上渔夫的网与钩之忧。新田义贞作为后醍醐天皇的重臣，位居大将，本应慎于行，保性命，以立大义之功，却竟亲自出战不重要的战场，被无名之敌射中而丧命。虽说是命运不济，却也是十分遗憾的事。

第五例，这个故事在进入书中的时候，是以艺术的形象表现出来的。越前守仲时被敌兵包围，在决死杀出一条血路的时刻，仲时妻抓住他的铠甲袖，哭泣不止。作者笔下的武士不是木头人，也是有情有义的，于是在这里让仲时引入项羽被汉高祖包围的情形的一段故事，这样描写道：

> 楚之项羽在垓下一战失败，被汉高祖的军队包围，他于黎明时分自刎的时候，听见征服了自己国家的汉兵在四面高唱的楚歌，便依依惜别自己的爱姬虞氏，乃悲歌慷慨，自为诗曰：
>
> 力拔山兮气盖世，
> 时不利兮骓不逝。
> 骓不逝兮可奈何，
> 虞兮虞兮奈若何。

这部战记小说中的以上五例所引用的中国典故，均出自《史记》，其中第一、五例出自卷七“项羽本纪”第七；第二、四例出自卷八“高祖本纪”第八；第三例出自卷九十二“淮阴侯列传”第三十二，由此可以窥见《太平记》与中国文化的联系密切之一斑。

作者还少量地引用了中国唐诗，在言及美人会引起倾城倾国之乱和梨壶沉浸在悲伤时，分别引用了白居易的“君为一日恩，亲误百年身”和“玉颜寂寞泪栏杆”句。但总体来说，不如《平家物语》，更不如《源氏物语》与中国唐诗特别是白居易诗那么血肉相连。

特别值得一提的是，在下篇终章“第三十七，公家陷于悲境，足利尊氏死去”之前，设专章详细叙说了秦始皇得天下又失天下的经过，说明这

样的历史经验教训：

> 如此称号强大的秦天下，仅历两代就灭亡，这完全是赵高的骄奢之心所致，国家之一失一得，都是由执掌政务者的善恶所决定，古今概无例外也。

全书以和汉混合文体书写，在引用中国典籍时多有汉语表现，扩大和强化了文章的表现力。

作品在叙述战记中，出色地塑造了许多在历史巨变中忠臣义士的代表人物形象，被视为“恶党”的、身份低微的楠木正成是其中最典型的英雄形象。比如它不仅写了楠木正成在赤坂城、天王寺、千剑城（千早城）、凑川等几大战役所表现的智勇双全，而且还写了他的心魄、他的肝胆和他的忠诚。比如他在千早城以千余的弱势兵力，敢于迎战北条“有如云霞”的二百万大军，发挥“勇气第一”，“无双不智谋”，采取以稻草人布阵阻吓敌人等手段，以奇制胜，以智制胜。最后在凑川一役，以七百兵力，他与将士们力敌足利几十万大军，视死如归，毫不畏缩，战到最后一兵一卒，从容切腹自杀，实现了他“七生报国”的誓言。也就是说，在作者笔下的楠木正成自始至终都是智仁勇兼备的理想人物造型。

同时，还出色地塑造了新田贞义的“七生灭敌”的忠勇之士的形象，足利尊氏的“反正护驾”的反叛性格，以及众多的有名无名的英雄群像。这些人物形象，代表着当时武士的正义与节操的人伦典范，几近于理想化，而且越来越抽象化。不管怎样，可以说这从一个方面反映了封建社会武士的时代精神。近代以后，日本统治者恶用了楠木正成等这些英雄形象作为“忠君爱国”的政治宣传，则非《太平记》作者的本意也。

西乡信纲给予《太平记》这样的评价：“《太平记》的前后矛盾，是时代的矛盾，同时也说明作家世界观的矛盾。叙事诗的时代已接近尾声。于是就出现了空谈政治的、儒教色彩的主张，企图挽救这种矛盾的局面。作为文学的叙事诗，正在朝着作为政论的史论方面转化。我们当然应当高度评价《太平记》对腐败的宫廷贵族所表现的批判精神，其政论性的主张所反映出来的深刻的历史认识，以及高度的政治自觉。……但《太平记》的缺点，在于它没有能完美地达到文学上的造型。”①

---

① 西乡信纲等：《日本文学史》，香港生活·读书·新知三联书店 1979 年版，第 126—127 页。

第五章　通俗小说及其类型化

通俗小说的普及和类型化——井原西鹤与浮世草子——上田秋成与《雨月物语》——式亭三马与《浮世澡堂》——曲亭马琴的《八犬传》及文学观

第一节　通俗小说的普及和类型化

近古后期，进入江户时代以后，社会处在相对和平的时期，初期资本主义萌芽，町人在政治上和经济上拥有更大的实力。德川幕府实行文治改革，文化教育水平得到更大的提高，以及学问的复兴和出版业的发达，町人（工商业阶层）的求知欲望空前高涨，他们追求现世的享乐主义，与以儒教为背景的理想主义交错起伏，新儒学文学观萌芽的同时，町人文化和通俗的平民文学也迅速获得了普及。在这种情势下，一改近古初期继承前期的物语模式，一种新的平民文学应运而生，分三大体系：一是净琉璃辞章、歌舞伎脚本的戏曲文学；二是俳谐连句、俳句、俳文等的俳谐文学；三是假名草子、浮世草子、草双纸、洒落本、滑稽本、人情本、读本等通俗小说类型，这就大大地丰富了庶民的文化生活，增加了这个时代的文学的分量。

在通俗小说体系方面，最早出现于江户前期（17 世纪）的假名草子，与诗歌方面的俳谐是几乎同时流行起来的。所谓"假名草子"，是用假名书写的通俗读物类，目的在于将文学普及于大众。其名称是对应当时流行的以汉文书写的学术书而言。作为小说史上的名称，最早见诸于水谷不倒的《近世列传体小说史》（1897），以区别于此前的御伽草子和此后的浮世草子。

假名草子的先行作品是描写一对男女悲恋故事的《恨之介》（1612），接着在《恨之介》的影响下，出现了以书简体描写少女薄雪与少男卫门相恋，薄雪不幸病逝，卫门悲伤至极而遁世故事的《薄雪物语》（约1615），两书作者均未详。以此为契机正式诞生的假名草子，类别比较庞杂，大致可分为三大类：一类是启蒙教训性的作品，主要有《七人比丘尼》、《二人比丘尼》、《可笑记》和《浮世物语》等，大多具有宗教或儒学教化的意味，还有女性教训的内容。这一类作品重功利性，占据着主导的地位；二类是娱乐性的作品，主要有《恨之介》、《薄雪物语》、《醒睡笑》等，少有教化的要素，多含故事性、风俗性、怪异性，完全以娱乐为目的；三类是实用类作品，属见闻记录性质，主要有《东海道名胜记》、《竹斋》、《京童》、《江户名胜记》、《镰仓物语》等，内容多为游历名胜古迹、会战的英雄故事、青楼评判记等。假名草子的体裁是多样的，以小说体、随笔体为主，囊括问答体、寓言体、列传体、书简体、评判体（评论体）等，大多不具备完整的小说结构，因此上述的分类法，不完全是以文学理念和美学理念为基准的。确切地说，假名草子还不能算是正式的通俗小说，而是通俗读物，是通俗小说的萌芽。

此外还编译、改写外国以上三类类似的读物，也成为假名物语的一种形体。其中以中国读物居多，比如根据中国的《列女传》编译为《假名列女传》、将宋代桂万荣的《棠阴比事》编译为《棠阴比事物语》、将明代瞿佑的《剪灯新话》改写成《伽婢子》等。值得重视的，是于文禄二年（1593）将古希腊的《伊索寓言》编译为《伊曾保物语》，这是第一部编译西方文艺作品的事例。

在假名草子这一领域里被称为第一人者，是浅井了意（？—1691）。浅井出身寺僧，其父由于宗派的纠葛，被逐出寺门，最后还俗务农。了意本人也曾削发为僧，自嘲是“被世上遗弃的和尚”，后与其父一起走出寺门，并务农和从事唱道的工作，最后决心以卖文为生，成为日本最早的职业作家之一。他少时耽读内外典籍，博识强记，文思敏捷，通晓三教（儒、释、神），晚年笔力犹健，一生著述颇丰，著有假名草子三十余部、佛书十五部，还编译中国小说、训诂注释古籍等。他试图通过自己的著述，向大众做启蒙性的工作。他创作假名草子，就是作为这项工作的一环。

浅井了意的假名草子的最大特色之一，是以自身务农的生活体验，表现对农民悲惨生活的同情和对农民课以繁重劳役的批判。从《浮世物语》

(1661)、《伽婢子》(1666)开始，经过《镰仓九代记》(1673)、《北条九代记》(1675)，直到遗作《假犬》(1692)等，尽管作为假名草子的类别不同、体裁各异，但这些代表作都贯穿这种批判的精神。他抨击“对百姓町人无理无法的课役”，发出对官家这样激愤的言辞：“不思民之苦劳，榨取民膏，吸取民血，以自身为乐。若论天理之本，他是人，我也是人。”这种批判，有时在笔下锋芒毕露，有时又在怪异谈中告发，或在滑稽的笑中展现。松田修评价说：“我认为了意这种愤怒，这种告发，是他最大的本质性的东西。这是贯穿于他的整个生涯的高贵的理念。”①

他的作品特色之二，是具有纪行文的随笔性质，颇具知识性和趣味性。代表作是《东海道名胜记》(1658)，这是根据作者旅行东海道的体验，以写实的技法，描写了沿途的名胜古迹、神社佛阁、风俗历史、自然风光，乃至青楼风情等，内容丰富，并在描写中编织不少狂歌和发句，散文韵文的结合，相得益彰。这部作品，对于其后的滑稽本，比如十返舍一九的《东海道徒步旅行记》的问世产生了直接的影响。同类作品，他还著有《江户名胜记》(1662)、《京雀》(1665)等。

特色之三，是他的作品颇富传奇性、浪漫性的色彩。姐妹篇《伽婢子》、《假犬》等则属于怪异小说，内中的许多幽灵谭、神仙谭、天狗谭等都是以中国的怪谈为参照，展开自己的讲谈。这两部作品都是运用了传统物语的雅文体，特别是织入数十首和歌，使散文与和歌浑然相融，增加了较多的文艺要素，同时又糅杂了劝惩的思想和因果报应的思想。它们的出现，对于确立近古的怪异小说，起到了先驱作用，带来了怪异小说一时的流行。

具有代表性的假名草子中还有：富山道治描写山城国医生在京无法立足而到各地行医见闻的《竹斋》(1621—1623)、作者未详的讲述七个尼姑忏悔故事的《七人比丘尼》(1624?)、安乐庵策传的包括风流好色谭等各种笑话故事的《醒睡笑》(1628)、铃木正三描写两个少女亡夫后为尼修行的不同命运故事的《两个比丘尼》(1632)、如儡子（又名斋藤亲盛）的仿《徒然草》的随笔集《可笑记》(1642)、中川喜云记录京都名胜的《京童》(1658)、北村季吟的日本名女逸闻集《花郎女物语》(1661)等，都是在近古通俗文学史册上留下名字的。假名草子的作者，大多是僧侣、

---

① 松田修：《假名草子作家浅井了意的生涯》，收入市古贞次、野间光辰编：《御伽草子·假名草子》（日本古典鉴赏讲座 第十六卷），角川书店1967年版，第277页。

儒学者、医学者、公卿、武士等，甚少出自町人之手，而且大部分作品的作者未详。据日本学者统计，当时出版各类假名草子总数为 200 部①

总体来说，假名草子是从一种少数人享受的文学转向大众享受文学的过渡形式，以教化第一，艺术第二为宗旨，不免缺乏文艺的要素，同时含杂然的诸形态，呈现一种混沌的状态。尽管如此，它对其后的浮世草子、读本、滑稽本等通俗文学的诞生，起到了促进作用。尤其是后期出现以青楼风情为主题的假名草子，比如作者未详的《吉原鉴》（1660）、藤本箕山的《色道大鉴》（1678）、作者未详的《浪花钲》（1680），以及青楼评判记等，掀起了前近代的性解放的风潮，对于井原西鹤的《好色一代男》、上田秋成的《雨月物语》等名作的问世，还是产生一定影响的。因而，假名草子作为文学，存在不成熟的一面，但在通向通俗小说兴隆的过渡期所起的历史作用是不能忽视的。

同时期天和二年（1682），井原西鹤的《好色一代男》问世，宣告一种新的通俗小说形态——浮世草子诞生，并以大阪为中心开展创作活动，对于在以京都为中心流行了七十年的假名草子是一个很大的冲击，并且逐渐取而代之，确立了这一时代町人自己的文学，占据着近古文学史、小说史的一个重要的位置。

浮世草子的所谓“浮世”，就是“现世”之意。它与假名草子的主要区别是：浮世草子不像假名草子那样重教化性、实用性，而具更多的文艺性，更重要的是浮世草子具备假名草子所不完全具备的小说基本特征，比如人物的塑造，较完整的故事结构，并贯穿一定的文学理念和美学理念，更具庶民小说的性格。有的学者将浮世草子解释为“写浮世之事的小说”②。可以说，浮世草子是通俗小说，假名草子则属于通俗读物，后者作为通俗小说是起着从御伽草子到浮世草子的过渡作用而存在于小说史上的。

浮世草子多属“好色物”，加上当时德川幕府采取保护公娼的政策，文坛群起效仿井原西鹤，对其后各种形态的通俗小说生成的影响很大。可以说，在这一领域里，井原西鹤是独占鳌头的。在日本小说史册留下名字的浮世草子作者及作品，还有云风子林洪及其《好色汗毛》（1696）、夜食时分及其《好色解毒散》（1703），以及江岛其碛的《女色三味线》

---

① 久松潜一责编：《增补新版·日本文学史》（近世），至文堂 1981 年版，第 28 页。

② 濑川健一郎编：《基本日本文学史年表》，武藏书房 1976 年版，第 47 页。

(1701)、《风流曲三味线》(1706)、《倾城禁物》(1711),其碛的上述三作以轻快的笔触,描写了各种男女的“色道”诸相,颇具潇洒的风流情调,可谓放荡“好色三昧”,获得了好评,有“色道大全”之称。江岛其碛成为继井原西鹤之后的浮世草子最有代表性的作者。但是,大多数浮世草子的作者,被人遗忘了。井原西鹤逝世 11 年后,京都出版的报告文学《情死大鉴》,收入男女殉情的 12 例,比较典型地反映了江户时代在性爱受到封建主义的压抑下,男女以殉情来表现对人性与自由追求的一种消极的反抗。由于这是报告文学,都是有事实依据而不是虚构,幕府生怕会助长已流行的殉情风气,以“好色书”为由而禁止发行。一些浮世草子作者模仿井原西鹤的作品而创作,很少有独创性。浮世草子走向式微。

江户中期至后期(17 世纪末至 19 世纪),首先流行的是“草双纸”。所谓“草双纸”,有各种释义,一般认为是通俗读物插图本的称谓,主要以妇女少儿为读者对象。它的产生源于平安时代的“绘卷物”,即绘画附上辞书,至室町时代,发展为以图为主、图文结合本,形成“册子体”,体裁简素化、庶民化。草双纸正式形成于延宝时期(1673—1681),种类繁多,分草创期的赤本、黑本、青本,是以封面颜色为名;发达期的黄表纸、后期的合卷等类别,又总称“江户草纸”。草创期的草双纸,题材多与净琉璃的内容有关,后来发展到取材于歌舞伎、稗史、童话、传说、神佛信仰、恋爱故事,乃至街谈巷说,其特色是与庶民生活和风俗密切联系的,具有浓厚的娱乐性和一定的教化性,插图是以风俗画居多。从有口皆碑的古老传说“猿蟹会战”到“桃太郎”都成为重要的题材。以“桃太郎传说”为题材的“赤本”就有数十种,流行很广。但赤本时代,作者不署名,只由画家署名。作者观水堂丈阿的黑本《丹波爷打栗》(1744)、青本《治退风流鳞鱼》(1745),加入了许多滑稽的技法,自然的描写,在写作技法上比赤本有了提高,并由名画家鸟居清信等绘画,特别精美,很受庶民大众的欢迎,是草双纸草创期最有代表性的作品。另一代表作者富川房信(雪吟),他除为观水堂丈阿的几部作品绘画外,他的黑本、青本都是自作自画,作品与绘画都重写实性,许多是写风流谭。代表作有《一盃梦》(1762)、《风流仙人花聟》(1772)、《浮世荣花枕》(1772)等。

《浮世荣花枕》是初期草双子的杰作,将黑本、青本推向了最盛期,影响到恋川春町自作自画的《金金先生荣花梦》(1775)的问世。《金金先生荣花梦》进一步参照谣曲《邯郸》的主题,用滑稽的“戏作”手法,

描写了贫苦农家出身的金兵卫，到了江户，一心想过荣华的生活，一梦之间成了大富豪的养子，在吉原、深川等青楼地区，享尽人生一乐的故事。它迎合了当时流行的江户儿的现世享乐主义风潮，博得了大众的喝彩，开拓了新的通俗小说形态，迎来了安永四年（1775）至文化三年（1806）的黄表纸时代。

黄表纸逐渐提高草双纸的文艺性，题材也发生了很大的变化，扩大到“讽刺物”、“讨敌物”、“好色物”等，读者的对象也扩大到男性成年人。代表作者除恋川春町外，还有山东京传、朋堂喜三二、芝全交等。

山东京传（1761—1816）是黄表纸、洒落本、读本的作者，其黄表纸、洒落本是同时代的同类作者，无人可以与其比肩者。他出生于江户深川木场。十五岁起习画，十八岁为黄表纸作画，开始涉及黄表纸。他的代表作《江户风流荡子》（1785）、描写了富家子弟艳治郎是个鼻子丑陋的男子，又从学唱谣曲、取乐艺妓，乃至买妓女演出“殉情”等种种卖弄风流的行为，以取得一个风流人物之美名的故事。

京传主要从事洒落本的创作。所谓“洒落本”，是有别于草双纸以图为主的“册子体”通俗文学形态，它是以文为主、图为辅，文体则以游戏的对话体为主，作为其必要的条件，是以青楼为背景，内容多描写以江户吉原为中心的青楼男女的风流情怀，也涉及当时的社会世相。按照京传引用孟子的“倾曰主不远千里而来，亦将有以见艳书乎”（《戏作四书京传予志》）的解说，洒落本相当于中国的“艳书”。

“洒落本”初期的作者，主要是汉学家，多属做学问的余暇作为消闲之技，以潇洒、滑稽、诙谑为特色。具有代表性的洒落本有：田舍老人多田爷的《游子方言》（1770）、梦中山人寝言先生的《辰巳之园》（1770）等。但“洒落本”这个名字，最早见诸于安永七年（1778）田螺金鱼的洒落本《十八大通百手枕》一书，“洒落”者极尽滑稽之意。

到了山东京传的“洒落本”则开拓新的素材、新的视角，以写实为主调，创作了代表作《通言总篱》（1787）、《倾城买四十八手》（1790），前者描写艳治郎与两位友人在吉原一家总店里，通宵达旦地畅叙食文化、茶道、色道等风雅甚或风流的闲话，直至天明，醉罢方休。后者描写不同类型的男子家臣、地方武士、町人与青楼女子的关系。它们成为“洒落本”的写实文学的杰作。以此为契机，作者们模仿京传的作品日渐增多，促使洒落本发展到了全盛期。最后，京传于一年内连续推出《娼妓绢丽》（1791）、《锦之里》（1791）、《招数文库》（1791），用戏剧性的手法取代

滑稽的手法，描写了当时社会的实情，即揭示了淫荡的轻浮和浅薄，着力描写了男女的真情、人性的真实，揭露青楼露骨的色情诸象。当时正值所谓“宽政改革”，在文化上建立官学，统制言论，禁止其他流派的所谓“异学”存在，乃至颁布所谓“刷新风俗”的取缔出版物令。山东京传的文学与时势不合拍，招来了笔祸，成为这种“改革政治”的牺牲品，这三部作品也成了绝版。

洒落本还有梅暮里谷峨的《倾城买二理》（1798）、《青楼之癖》（1799）、《宵之情》（1800）三部作，模仿了山东京传的手法，对照地描写在青楼里的色男的轻浮游戏，与丑男的诚实游戏两者的强烈反差，道出了游兴不同的二理，以及男女的真情，而取得了成功。从整体来说，洒落本以轻快的对话体为主，主要采用写实的手法，内容通过青楼女与客人的对话，真实地反映他们之间或轻浮的游戏恋爱，或纯真的恋爱故事。后期的一些洒落本还诉说了青楼女的悲哀的命运。在山东京传的洒落本遭遇厄运之后，通俗文学的作者们另寻活路，摸索着创造新的形式，先后产生了“读本”、“滑稽本”、“人情本”等类型，它们都含有上述诸种通俗小说的若干要素，而又具有各自不同的特色，为古代后期通俗小说的更大发展，打下了坚实的基础。

“读本”与草双纸以图为主相对来说，是以文章为主，又不同于以现实为主的浮世草子、洒落本的写实小说，而是以历史传说为主的传奇体小说。开始以日本本土的题材为主体，参照中国稗史和白话小说的志趣加以改编而形成的，日本文学用语称“翻案”。中国的白话小说，始于宋代以后，明代盛行，于江户中期宝永年间（1704—1710）传至日本，在读者群中流传，开始萌生“读本”这一新的通俗小说形式，其发展大致可分为发生期和发展期的前后两期。发生期最早问世的“读本”，是都贺庭钟的《英草子》（1749）、《繁野话》（1765），两书就是以中日小说或文献改编成的日本这种独特小说形式的。《英草子》以日本南北朝的战记小说《太平记》作为基础，和以中国明代《警世通言》中的“王安石三难苏学士”、《古今奇观》中的“俞伯牙摔琴谢知音”等结构和志趣作为参照系改编而成；《繁野话》以《日本书纪》、《今昔物语》表现日本固有的神道思想的故事为基础，参照或借用中国明代《喻世明言》（《古今小说》的残本之称）的“陈从善梅岭失浑家”、《警世通言》的“杜十娘怒沈百宝箱”，以及明代的《平妖记》、唐代的《白猿传》等的志趣，改写而成的。

其后，建部绫足的《本朝水浒传》（1773），以中国《水浒传》的形

式作为参照系，描写了日本有名的惠美押胜和气清麻吕等志士，讨伐受天皇宠爱而专横跋扈的道镜，除君侧以安民的故事。山东京传的《忠臣水浒传》（1801），是根据《水浒传》中高俅、林冲的故事和日本净琉璃《忠臣藏》的名段综合写成。此外还有伊丹椿园的《女水浒传》（1783）、这几部书都是处在探索阶段的模拟性作品，在模拟《水浒传》中创造了新的"读本"形式。它是以"劝惩观"和"因果报应观"作为其文学理念，多以和汉折中体书写的，而不像中国白话小说那样自由地使用口语体或俗语体。

横山邦治认为"读本"的定义是："大多数'读本'是从中国白话小说脱胎换骨而来的，它重要因素之一是看有无中国白话小说的影响"，同时，"在那里必须谈到劝善惩恶的理念"。① 换句话说，"读本"是用各种不同的方法改编以中国白话小说为主的和汉文献而成的，而人物是日本的人物，思想和美理念也是日本人的思想和美理念，小说结构和纵横的奇谈妙趣则是受到中国白话小说的影响，也可称"读本"为"和汉杂交"的通俗小说吧。

发展期的"读本"，大致可以分为"奇谭物"、"劝惩物"、"实录物"等三大类，其中"奇谭物"占半数以上，代表作是上田秋成的《雨月物语》；"劝惩物"代表作是曲亭马琴（泷泽马琴）的《南总里见八犬传》（简称《八犬传》），这是在"读本"中影响最大的两部作品，他们两人在近古日本小说史上都占有重要的位置。"实录物"则缺乏成功的传世之作。读本经马琴之手，发展到了繁荣期，以后就急剧衰退了。

滑稽本、人情本的形式类似洒落本，它们通过叙事视角和角色模式的适当运用，在叙事文的表现法，会话的描写，以及人物的塑造等方面都有所创新，对于确立近代小说的形态是产生过直接影响的。十返舍一九的《东海道徒步旅行记》（1802）就吸收洒落本的滑稽的成分，描写了旅行东海道的滑稽的风俗见闻、好色的失败谭，乃至江户儿对性的关心等等，为通俗小说开辟了新路，开了滑稽本的先河。式亭三马的《浮世澡堂》（1809）和《浮世理发馆》（1812），以对话体描写了当时庶民以澡堂、理发馆作为社交场所，笑谈人生，充满了滑稽的讽刺和笑，将滑稽本的创作推向一个新的阶段。

人情本是近古后期通俗小说的最后一种模式，于文政二年（1819）出

---

① 转引自市古贞次责编：《日本文学全史》（4 近世），学灯社 1979 年版，第 379 页。

版的十返舍一九的《清谈峰初花》（1819）、泷亭鲤丈的《明乌后正梦》（1819）是其形成的标志。人情本与洒落本、读本、滑稽本最大的不同：一是它既不以青楼为题材，又不以奇谭、劝惩为主题，而主要将目光描写市井的人情世态；二是既无读本的传奇性，又不重洒落本、滑稽本的写实性，而追求浓厚的情绪性，特别是哀的情绪性，突出强调“从诚意知‘哀’中，真正了解到人情”。

天保年间（1830—1844），被誉为“江户人情本元祖”的为永春水（1790—1843）出版了代表作《春色梅儿誉美》（1832）、《春色辰巳园》（1833），集中体现了人情本的这一特色。春水还著有《春色惠之花》（1836）、《春色英对暖语》（1838）、《春色梅美妇祢》（1841）等，从不同的视角描写一男二三女痴情的三角恋爱，和封建时代一夫多妻制下男女关系的故事；尽管其故事结构尚欠严密，却给人物增添了人性的色彩，成功地塑造出具有个性的人物形象，同时通过女性恋爱活力的集中描写，构造出一幅幅女性的人生图景，缩短了故事与现实、小说人物与读者的距离，从而赢得读者的喜爱。尤其是《春色梅儿誉美》以江户近郊的风物为背景，以柔媚的笔触，描写了吉原青楼的男主人丹次郎，与三个美女米八、阿辰、仇吉缠绵相恋的故事，从中展现三个女子不同的痴情性格，通篇流溢出凄切、娇艳和伤感的情调，故拥有广大的女性读者群。这五部作品总称《梅历》，意即历尽了辛苦后，有如迎春之梅花，无比艳丽，形成了“春色系列”，使人情本达到了最盛期，其流布延伸至近代的明治维新（1868）。为永春水的人情本，孕育了近代的砚友社风俗小说。

从假名草子、浮世草子、草双纸、洒落本，到滑稽本、人情本等这一庞杂的类型化通俗小说，泛称为“江户戏作文学”。它们从不同的视角，用不同的模式，试图通过描写市井乃至青楼的生活、风俗和世相，诙谐逗笑，而不流于鄙俗和猥亵，也是与当时的社会规范的“义理”相克，与传统的“家”的秩序相悖，这样进行戏作式的消极对抗。这是属于个人无意识的抗争，但反映了町人的享乐主义的价值观，受到町人社会的广泛欢迎，却不为权力者所容忍，在幕末政权的严格检查制度下，一些作者，如井原西鹤、式亭三马、山东京传、为永春水蒙受过笔祸，他们的书或遭到查禁，他们本人或受到不同的刑罚。有些作者改写以读本为主的“劝惩文学”。不管怎样，这些通俗的“戏作文学”，成为近古后期江户时代文艺、江户文化存在的基础，而且影响着通俗小说的审美建设，在日本小说史上，特别是在大众小说史上应占有重要的一页。

第二节 井原西鹤与浮世草子

浮世草子的历史，几乎可以说是以井原西鹤为中心的历史。

井原西鹤（1642—1693），原名平山藤五，出生于大阪一个富裕的町人家庭，父母早逝。师从俳谐师西山宗因后，取其作为俳谐师的母方井原之姓，改名西鹤。青年丧妻，盲女儿也先他而去，家庭遭遇的不幸，曾一度使他削发出家，对其人生产生的影响：一是将家业托付别人掌管，自己从町人家业的俗事中摆脱出来；一是专心埋头于文学，特别是遍历各地，关心世态与人情。

西鹤是个多才多艺的作家，身兼俳谐、浮世草子、净琉璃的创作者，曾一度经商，熟悉商界的种种内情，这种町人生活的体验，对于其后他的文学创作打下厚实的生活基础。他的文学创作活动可以分为三大部分：一是俳谐，少年的西鹤志向俳谐，从点评俳作开始步入俳谐界，后以鹤永俳号，发表发句，归属贞门派。后因不满贞门的保守性，转向以宗因为代表的谈林派，也创作了不少句，并结集出版，与俳谐新风呼应。他为悼念他的亡妻，首先发表了俳谐集《一日独吟千句》（1675），其后发表《俳谐大句数》（1677）以及编辑俳谐集《飞梅千句》（1679）等。延宝末年（1681）他的俳业达到顶峰期，翌年其师宗因逝后，加上俳坛的论争不止，他的大句数俳谐也开始趋向散文化，就渐渐地淡出俳坛。二是净琉璃，创作了《历》（1685）、《凯阵八岛》（1685）等，以及角色评论集，与他在俳谐和浮世草子的业绩相比，则大为逊色。三是浮世草子，西鹤因有感于俳谐的形式已不能充分表现町人的生活，于是抱着革新的精神和社会问题意识，转向散文世界，将其才能发挥尽致，在文学史上建立不朽功绩。

四十一岁的西鹤，开始创作浮世草子，分为四大类：一是“好色物”，二是“武家物”，三是“杂话物”，四是“町人物”，其中“好色物”和“町人物”，不仅在西鹤的个人创作史上，而且在近古文学史、小说史上，都占有重要的地位。

西鹤首先发表的《好色一代男》（1682），是他成为小说家的处女作，也是在近古小说史上开创“浮世草子”时代的划时期的作品。小说以町人社会的新兴为背景，以青楼为舞台，描写了富商梦介沉迷于好色之道，不顾家业，携三个青楼女子游乐于京城。其中一女生下梦介之子，取名世之

介。故事就从世之介受其父“熏陶”，在他七岁时的一个夏夜，女侍熄灭灯火，他让女侍靠近他，并说：“你不知道恋爱是在黑暗中进行的吗?”这样“灯火熄灭恋情生”的喜剧形式开始，描写世之介此时懂得收集美人画、好奇于自己富于魅力的部位，产生朦胧的性意识，到少年后，饶有兴致地偷听男女的情话，看到俊俏的寡妇就想象着紫式部再现于人世而顿生爱慕之情，涉足青楼去体验“初欢”的乐趣，不受家庭和身份的约束，追求恋爱的自由和纯真的爱情，并且从青楼女子那里了解到辛酸的社会世相，比如有与熟客真心相恋的青楼女子，被发现后惨遭凌辱，仍对恋人深怀相思之情；有被皇族公子玩弄爱情后而被抛弃的女佣；有家贫而被卖身于青楼的男妓，倾尽了人世间辛酸的风流韵事等。世之介成年后，旅行各地，从京城下濑户内海，至九州中津，又返回大阪，复又赴佐渡、酒田、鹿岛、仙台、信州、岛原、江户、长崎等南北各地，过着风流自在的生活，乃至穷困潦倒，到了陋巷破屋也不减平时的风情，艳闻四起。比如，与寡妇一夜欢而产下一子又遗弃之后，联想到歌人小野小町所吟咏的可怜的人世。目睹有的青楼女子为摆脱苦海而削发为尼，从此远离尘世。世之介与父母断绝关系后，他无依无靠，更是流浪四方，纵情游乐，有时出入高官显贵的游乐场，谈歌、拨琴，点茶、插花，乐道男女美事；有时放荡于不同地方的青楼，谈论姿色，熟知各地各等级青楼男妓的情意、女妓的风情和这行当的种种规矩，也尽见所有阶层的女色；有时贫困至极，也要过一夜忘形之欢，或垂涎于美貌的女巫、渔家女，乃至闯关卡被疑为贼人而被捕入狱还与隔墙牢中的女子传递情书。父亲辞世，他继承了其父遗产，仍倾注于情爱，成为烂熟的“粹人”，即“风流人”，达到町人唯一的自由世界，乃是因果报应，如此等等。作品还写了一个有夫之妇拒绝好色男的求爱而谨守贞操，一些世故的男人死守家中的金钱而不到青楼这种地方。全书以世之介一生遍历全国各地青楼为主轴，人到花甲之年，身边无父母妻儿，孤身一人，觉得这个俗世已无可留恋，不想再沉迷于色道，便乘坐一艘新造的“好色号”，从伊豆半岛起航，开赴女护岛，从此音讯全无了。

这部作品的文体，以近于口头语文章的通俗文语体为主，插入某些和歌、谣曲、汉诗文等，从小说结构的五十四回，到角色模式两代的好色，都模仿了紫式部的《源氏物语》，以世之介继承其父的好色一生为主轴，细致地描写了地方的民风习俗，勾勒出鲜明的各种人物性格的轮廓，不时以俳谐式的诙谑笔调，讽刺轻佻的现世，以及现世的价值规范和行为准则

之诸相，加深风流情趣的文化内涵。小说结构五十四回构成一部统一而完整的长篇，但各回又自成相对独立的故事，以世之介好色一生为经，各地方风俗为纬，从不同视角编织出一幅町人现世的多彩样相图，一幅江户时代町人社会风俗文化的缩影图。如果说，紫式部将贵族的源氏这个人物理想化的话，那么，西鹤则将町人的世之介理想化。因此，浅野晃认为：作者把世之介“作为‘俗源氏’，将古典的雅的世界，大胆地置换为近世庶民的俗的世界”。“就这样，自由奔放地转换雅与俗两极的世界，而展开了一个虚构的物语世界”。[①] 换句话说，《好色一代男》就是近古的“俗的《源氏物语》”。

继《好色一代男》之后，井原西鹤还写了《好色二代男》（本题《诸艳大鉴》，1684）。它是《好色一代男》的续篇，全四十回，模仿《源氏物语》中的源氏在“云隐”之后，由其继承人熏君继承其血统的故事，设计了主人公世之介遗弃之子世传，在正月第一个梦就梦见了从女护岛飞来了作为世之介的使者——美面鸟，向自己秘传色道，而成为现实中的好色“二代男”，游兴于以京都、大阪、江户为中心的青楼，接着展开了与世传无关的青楼各种逸闻和名妓的逸事，并透视青楼游兴与金钱的关系，表明在金钱力量的支配下已无真情，连恋人也不可信的悲剧，男子为了证明自己对女子的真情，只有使自己破产，或者下决心殉情。最后为了对应，写了已去世变成菩萨的青楼女子接迎了世传的有幸往生而结束。即全书只有前后两回与世传有关，其他三十八回是一个个与世传无关的短篇，实际上是一部短篇集。作者就这样采取观照的态度，用自己手中的笔，挥洒浮世的种种复杂的“人心”诸相。在这里，他在肯定人性自由的同时，也揭示了人性丑恶的一面，而不像《好色一代男》那样一味赞颂人性之美。

井原西鹤以爱欲的自由和人性的解放为主题，贯通了当时流行的“粹”（いき，即风流）的美学思想。他的好色文学就是“粹”的美学的形象化。换句话说，他的作品大多对“男色”，即男子与青楼女子的爱欲，采取肯定的态度，加以赞美，并称他们“双方都是上好，是人人也模仿的‘粹’”，始终称赞人性的美，即使是揭示丑恶的一面，也是作为在封建制度下人性的一种扭曲，是性的自白。

---

① 大曾根章介等编：《日本古典文学研究资料第四卷·近世小说》，明治书院 1983 年版，第 72 页。

晖峻康隆是这样评价它们的历史作用的："一代男的世之介和二代男的好色，虽然放荡不羁，但其放荡不是动物性的，而是伴随着高度的教养和具有美意识的。它与封建性的一切制度或思想是不相容的一种享乐主义和时髦精神。这种町人生性的好色，是反封建的，在现实生活中就存在着，这除非在金钱万能的世界——青楼里，否则就无法尽情展露出它的神采，以取代封建性的道德和制度。即使是通过享乐主义和时髦精神，来追求感性式的人性解放，也只有在青楼的世界里才能寻到这样当世纪的主题。在这里不能不指出：这是在绝对的封建主义制度下的文学的扭曲。"①

西鹤的"好色物"以"男色"作为主题开始，但还以女色为主题，写了《好色一代女》(1686)、《好色五人女》(1686)等系列作品，描写了女子得不到真正的爱而殉情，或者揭露了男女地位高低的不平等，比如官宦与青楼女子，小姐与男仆之恋，低贱一方被对方背弃，或者触犯封建社会严格的等级制度，低贱一方被对方处死，或自己殉情，总之是低贱一方受害或与殉情相连，所以有人主张低贱者对待恋爱不能太认真。

《好色一代女》是与《好色一代男》以男性为主人公相对应，以女性为主人公。全篇是一个相对统一的长篇，以老尼回忆和忏悔自己一生，描写了自己作为公卿近侍出身的宫女，少女时代在宫中受到贵族好色环境的影响，过早地"知恋爱"，对年轻的宫廷武士爱得如醉如痴，有违宫廷禁忌，武士为此丧命黄泉，她被逐出宫门后，沦落岛原青楼，人到中年还有一种激越的性冲动，经历了种种男女之间的情事，比如与有妇之夫堕入恋情、与主家老爷偷情或同床共枕、与破戒僧人为妻、与老头子做爱感到人到暮年诸事无常，有时被逼身兼女佣和小妾两种角色等等。她与无数男人的交往只是风流一夜，没有遇上一个真情的人，以及侍奉富贵之家时所目睹的女人忍受变幻无常的惨状，对世情有了清楚的了解，深知女人之薄命正如汉诗所咏"一双玉臂千人枕，半点朱唇成客尝"。于是，作者借苏东坡的句"男女淫床，互抱臭骸"，来表达深沉的人生慨叹，最终写了女主人公待到老来时，深感浮世的恋情、烦恼互为因果，活在人世间短暂无常，思昔叹今。在大云寺里，面对千姿百态的五百罗汉像，似是一生曾相遇过的千百无情男人的脸，茫然若失，投河自尽被救起，最后上山削发为尼。她皈依佛门后，在没有罪恶的净土中，忏悔自己所犯罪孽。最后用女

---

① 晖俊康隆：《浮世之月——西鹤的生涯与艺术》，收入晖峻康隆编《西鹤》（日本古典鉴赏讲座 第十六卷），角川书店 1957 年版，第 267 页。

主人公这样一段话，结束这一悲惨的故事：

> 我一生既无丈夫又无子女，只是一个孤身的女人。对我来说，已无须有什么可隐瞒的事。所以我要把我的一切，从心中的莲花的开放到枯萎都一无遗漏地倾诉出来，即使有人说我是一个飘忽不定的浮萍，一个出卖色相的女人，也不会使我已经清澈的心，再变得混浊了。

同年此前写就的《好色五人女》，是由五个独立的短篇构成，以当时流行歌谣、戏剧故事为蓝本，以町人家庭为背景，虚构出五个女人有违封建社会通行的“义理”，比如违反身份差别的约束、私下订终身，为恋爱殉情，或被称以“通奸”而私奔，乃至遭判处死刑的悲剧故事，间或也插入感情异化的人间喜剧，内容虽不尽相关联，但都贯穿了在封建社会下的爱欲受到“义理”压抑这个主题，而且作为问题意识提了出来，强调了不是个人的原因，而是封建的家族制、家长制的礼教束缚所导致的，同时将“好色”（恋爱极致）的美意识形象化。在作者笔下，《好色五人女》尽展了女性为爱而生，也为爱而死的人间现实，对五个女主人公表达了或哀怜或欣羡之情，还不时地流露出恋爱的无常观。西鹤对当时“好色”女子的殉情这样解释说：

> 这类殉情，既非义理，也非人情，而是出于不自由，这是根据无情而在是非的极点上形成的。这种殉情无一例外地都是青楼女子，身为官宦巨贾的男人，即使迷于恋情，难道他们会去殉情吗？

从井原西鹤这段话来看，他的“好色”审美情趣，首先是将爱与性放在反封建“义理”、反礼教的特异位置上，始终追求爱与性的自由表现，以赞美的笔触来展现女性包括青楼女子大胆的情爱，以及隐秘人间爱与性的悲欢、风雅和美。尽管他笔下的“好色”的描写，大胆、露骨和放荡，但正如他说的，好色者，“纵使放荡，心灵也不应该是龌龊的”。也就是说，井原西鹤的好色，主要放在精神性方面，而不是性的生理本身，即着重追求自由与肯定人性，尤其是从性的侧面肯定人的自然的生的欲求，表现出风流的情趣。可以说，井原西鹤的“好色物”，是乐观、健康和明快，

是对恋爱自由的肯定，显示了上升期町人的人文精神。这是与近古初期脱离现世、追求来世的彼岸思想截然不同的，而与当时的现世主义时代思潮是息息相通的。其次是揭示女性在爱与性方面所遭遇的不同的悲剧命运，尤其是暴露了官宦巨贾与无数女子和青楼女子的艳遇，却无一用情专一者，更谈不上为女子而殉情。

井原西鹤继“好色物”之后，继续在浮世草子创作方面开拓新的空间，最有成就的是“町人物”，它透过町人社会的表象，深刻地把握了町人社会的内部世界。代表作有《日本致富宝鉴》（1688）、《世人的如意算盘》（1692）等。

《日本致富宝鉴》由三十篇说话组成三十个不同的故事，但都是以上层町人强烈的物质占有欲为主题，描写有的漕运商发家致富，安富尊荣；有的布商拉拢官府承包官服，得来“数不尽一本万利账”；有的小商神助聪明，八面玲珑，精于买卖，成为当地一宝，稳做“太平盛世人”；也有的老富翁一生节俭积下的钱财被第二代挥霍净尽，“一度欣荣一度衰”；或富商之子因欠伶俐，家业衰败，财宝空荡，方悟“金钱之为物，聚之不易，挥之则快”等，通过一个个靠机智和节俭，积蓄财富兴家的成功者的故事，或一些破产没落的失败者的故事，道出种种致富的奇妙方法，突现了町人的“世上没有什么比金钱更有意思”、“世上缺少不得的是钱财”思想，反映了町人社会的经济生活的浮世百态。正如作者在书中最后所云：此乃“为供后人借鉴，书于日本宝账”。

《世人的如意算盘》由二十个短篇说话组成，冠以副题《除夕一日千金》，描写了下层町人要精于家计，应付买卖的种种福气与晦气的问题，有的人家朝不保夕，计算着花费过日子；有的人腊月除夕典当家物，靠几个铜钱过年；有的人一年到头将精力消耗尽，只能糊口过年夜；有的人债台高筑或万事赊账，大年夜躲债，躲得了初一过不了十五，招来一身大晦气，神灵也难保佑；有的人乃至欲走上自杀之路等。作者通过一幅幅世间凄凉、人情淡薄的除夕图景，客观写实地反映了他们每年大年夜要打好如意算盘、苦于贫穷的生态，同时也鞭挞那些束手不干活，只想一步登天发大财的穷人。正如作者慨叹：“当今之世，富则极乐，穷则地狱”，且“看古今世态人心”！他在小序中告诫：做下层町人“贵在精心打好算盘，一刻也不能疏忽”，道出了本书的主题思想。

此外，井原西鹤的创作素材也不断扩大，以武士的义理为主眼的“武家物”，代表作有《武道传来记》（1687）、《武家义理物语》（1688）等；

以日本各地的奇谈怪谈为素材的“杂话物”，代表作《西鹤诸国奇谭》（1685）、《怀砚》（1687）、《本朝樱阴比事》（1689）等。

可以说，井原西鹤一生看尽了浮世，也写尽了浮世。他在五十二岁辞世前，写下辞世吟：

人生五十古来稀，何况我已绰绰有余
浮世之月尽观矣
末尾两年绰有余

井原西鹤以这样的句题和绝句，结束了自己浮世的一生。他辞世后，由其弟子北条团水编辑、出版的西鹤遗作《西鹤临别赠品》（1693），描写放荡后没落的上层町人的幽居生活，吐出了“一日也难在青楼度过”的真言。此外，北条团水还编有井原西鹤的遗作《西鹤绝笔》（1694），它是续《日本致富宝鉴》，叙说町人通过机智正直而取得成功的经验谈。从总体来说，后期的井原西鹤紧紧把握住町人社会的金钱万能主义这一基本特征，以“町人物”作为小说创作的主要对象，忠实地表现了那个时代的价值观和行为模式，从而他的“町人物”与前期的“好色物”并肩获得了伟大的成就。

加藤周一和小西甚一对这一时期井原西鹤创作的“町人物”给予很高的评价。加藤周一说：“这种《西鹤临别赠品》的思想，可以说是与《好色一代男》的世界相距甚远。如果说，这里表现了西鹤对性快乐的思想的发展，那么这就是从单纯的享乐主义向享乐之后的悲惨的空虚感的自觉转移吧。这期间，他的短篇小说技巧达到了完美的程度。”[1] 小西甚一说：“（《西鹤临别赠品》）虽是未完稿而留下不少不足之处，但我认为它是西鹤最优秀之作。他于元禄二年（1686）病逝，即使没有《世人的如意算盘》和《西鹤临别赠品》，他无疑也是通俗小说的第一人。但是，如果没有这两部作品，则我对于西鹤与芭蕉、近松是并肩的作家一说，恐怕就有所踌躇了”。[2]

这正是在浮世草子这一文学领域的劳作结晶，使井原西鹤与俳谐大师松尾芭蕉、净琉璃·歌舞伎剧作家近松门左卫门齐名，被世人公认为近古

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》（下），筑摩书房 1980 年版，第 111 页。

② 小西甚一：《日本文艺史》（Ⅳ），讲谈社 1993 年版，第 416 页。

“元禄文坛三杰”、“元禄文艺复兴的旗手”。井原西鹤先松松尾芭蕉二年而生，先一年而死，完全是同时代人，而且他们两人都从学贞门俳谐开始，后来又倾倒谈林新风，人到中年，一个以《好色一代男》为契机，成为通俗小说的大师；一个则以《虚栗》为契机，成为确立新风的俳圣。

江户时代，以井原西鹤为代表的通俗小说产生“好色物”不是偶然的，是有其历史文化的背景的，那就是当时存在以武士阶级为代表的封建性的儒学理想主义，和以町人为代表的前近代性的现世主义思想两种对立潮流，后者以人为本位，重视人的自然生命，人的本能性，追求自我满足、享乐和个人生活的充实，反映了这一时期人文主义的萌芽，性意识的自觉到了烂熟的程度，“好色”形成一种可以被广泛接受的风潮。坚持“好色”文学理念者企图超越时代、超越一切道德，将“好色”视为人文主义之道，这种观点占据主流的地位。所以，所谓“好色”，是一种恋爱情趣，而且是属于精神性的，而不是追求性本身。也就是说，主要从性的侧面肯定人的自然的生，享受现世的人生。本居宣长以“出污泥而不染”的荷花来比喻“好色”者，并将“好色”作为生命的深切的“哀”，用“物哀”这一概念将平安时代的“好色”观念与当时的宿命观统一，概括其美的本质，赋予其普遍的文明价值和精神特征，由此“好色”的理念有了新的认同，以表现纯粹精神性的新内容为主体。

在日本文学史、美学史上，将近古这一时期纯粹精神性的“好色”的美理念，首先提升归纳为“粹”（すい）。一般地说，把通俗小说发展前期的假名草子、浮世草子追求的美理念称为“粹”。从江户时期“好色”文学思潮发展的脉胳来看，将男女“知恋爱”的“好色”情趣作为纯粹精神性的，是始于假名草子和浮世草子，“粹”一词始见于假名草子的《青楼女评判记》（年代不详）、《秘传书》（1725 年以前），及至井原西鹤的浮世草子，采用“粹”的称谓就普及了。但这种男女的恋爱大多发生在青楼女子与男子身上，所以“粹”作为理想的存在，一种美理念，也限定在青楼内的男女情爱关系上使用，而在青楼以外的男女关系是忌用这个词的。从这个词的语源。语义来考察，最早源于“纯粹”、“拔粹”、“生粹”，意思是通人情，特别是指通晓青楼或艺人社会的情事。通俗小说发展中期以山东京传为代表的洒落本、式亭三马为代表的洒落本、滑稽本称“通”（つう），后期以永春水为代表的人情本称“雅”（いき），其内容大致是相通的，只不过不同时期、不同文艺形式，其美

理念的称谓有所不同罢了。可以说，日本的“好色”的美理念是有风雅甚或风流的特殊含义的。也可以说，在近古文学史上，类型化的通俗小说应有其历史意义。

第三节　上田秋成与《雨月物语》

上田秋成（1734—1809），读本作者、歌人、国学家。生于大阪曾根崎，传说其父为旗本等级的武士，是个放荡儿。母亲一说是庄园主之女[①]，一说是曾根崎的妓女[②]，秋成是个遗腹子，四岁被生母所遗弃，后为大阪堂岛油商上田茂助收养。秋成自言：“生父生死不知，生母只一面耳”，“无父不知其故，四岁母亦舍，有幸上田氏所养”。翌年患水痘，断右中指、截左二指，他自戏为“剪枝（指）畸人”。这种境遇给他的心灵留下了深深的伤痕，患了幻想症。二十七岁上，与京都九条一农医家女结婚，翌年养父病逝。三十八岁上，上田秋成的家遭逢火灾，家财毁于一旦，他迁大阪郊区，学医三年，其后曾从事医业十余年维持生计。后弃医只靠著述，以文为乐，支撑着贫困的生活。晚年，其妻逝后，他患眼疾，近于失明。闭门谢客，不随俗流，自叹：“老懒元来不遇薄命。”

上田秋成青年时，爱好俳谐和国学，欣赏贺茂真渊的国学学风，对中国白话小说，也抱有浓厚的兴趣，尤其是师从都贺庭钟，一边以行医为职业兼作古籍的注释，一边向精通中国白话小说的庭钟学习“读本”的创作方法，比如学习庭钟的初期读本《英草子》、《繁野话》的创作方法，而且开始精读中国明代白话小说，比如钱塘瞿佑的《剪灯新话》、冯梦龙编的《警世通言》、绿天馆主人编的《古今小说》等。

这些和汉文献的古今奇谭，对他的小说创作产生很大的影响，关注庶民个体的独立性，产生了前近代小说的自觉，开始从事小说创作。首先是采用浮世草子的形态，处女作是《诸道听耳世间猿》（1766）和第二作《世间外妾的习性》（1767），两书均采用俗文体，署名和译太郎发表。前者收入十五篇短篇，主要描写地方风俗；后者收入十二篇短篇，模仿古典

---

① 大曾根章介等编：《日本古典文学研究资料第四卷·近世小说》，明治书院 1983 年版，第 231 页。

② 久松潜一责编：《增补新版·日本文学史》（近世），至文堂 1981 年版，第 761 页。

知识型的结构，行文开首或文中引用许多古歌和插入自作的和歌，主要反映各地方为人外妾的各种习性和生态，对当时的世态人情有所体察，从批判的视点出发，揭示了人间的悲喜剧。这是上田秋成处在模仿前人作品结构或创作方法的阶段，但是为其后从事小说创作打下了必要的基础。

于《世间外妾的习性》问世的翌年，上田秋成的文学创作开始转型，学习和继承其师都贺庭钟的《英草子》、《繁野话》的模式，写了《雨月物语》，将“读本”这一通俗小说类型推向一个新的高峰。

《雨月物语》于明和五年（1768）写就初稿，几经推敲修改，于八年后即安永五年（1776）才以“剪枝畸人”之名发表。关于本书创作动机、构思和书名的由来，作者在简短的汉文自序中作了说明：

> 罗子撰《水浒》，而三世生哑儿。紫媛著《源语》，而一旦堕恶趣，盖为业所逼耳。然观其文，各奋奇态，唅砑逼真；低昂婉转，令读者心气同越也，可鉴事实于千古焉。余适有鼓腹之闲话，冲口吐出，雉雊龙战，自以为杜撰，则摘读之者，固当谓言也，岂可求丑唇平鼻之报哉。明和戊子晚春，雨霁月朦胧之夜，窗下编成，以畀梓氏。题曰雨月物语。剪枝畸人书。

作者说明《雨月物语》如《水浒传》，如《源氏物语》，“各奋奇态，唅砑逼真”，可谓是一部“雨霁月朦胧之夜”的世界里的梦幻式怪异奇谈。全书由《白峰》、《菊花之约》、《夜归荒宅》、《吉备津之釜》、《佛法僧》、《鲤鱼梦》、《蛇性之淫》、《青头巾》、《贫富论》等八篇短篇辑成。

《白峰》，描写了歌人西行到白峰的崇德院御陵前，颂经超度一夜，与崇德院亡灵对话，就为争皇位反目成仇而引起的平治之乱、保元之乱等进行论说，西行以为崇德院“陷入魔道，与佛土相隔何啻万亿里”，并劝其向往佛道。崇德院突然敛形。于是，白峰上的弦月黯然无光。在描写两人激烈的论争中，作者借西行之口，说明此乃“毁于人欲太深”，并且引用了一些中国典籍的话来表达了自己的历史观。此篇主要是从日本战记物语《保元物语》胚胎孕育出来的，即作者主要取材于《保元物语》中的崇德院于“保元之乱”失败之后，在流放地愤然死去，变成怨灵的故事，并与西行有关的传说相结合而编成。

《菊花之约》的故事，讲述播州国加古的学人左门虽然家境贫寒，但忠守清节，帮助和治愈旅行途中患了流行病的友人右卫门，两人结拜为兄

弟。翌年初夏，右卫门返回故里，相约于九九重阳再相会。但重阳这天，左门等到天黑，仍未见右卫门来，大失所望。老母相劝：你们义兄弟的交情，像菊花一样的美，即使延误行期也在所难免。这时，在黑暗中有一人影随风而至，原来是右卫门的亡灵。事情是这样的：右卫门所在的城邦易主，新城主要让他为自己效命，让右卫门的堂弟软禁他，不放他出城。他想到古人有云："人不能日行千里，魂魄则可能为之"，便自尽化成亡灵，赴此"菊花之约"。作者开卷一段，是根据《古今小说》卷十六的《范巨卿鸡黍死生交》的"种树莫种垂杨枝，结交莫结轻薄儿。杨枝不耐秋风吹，轻薄易结还易离。君不见昨日书来两相忆，今日相逢不相识。不如杨枝犹可久，一度春风一回首"之原句改写，并参照其师的《英草子》和香川宣阿的通俗史书《阴德太平记》改编成这个具有本土特色的"生死交"的怪异故事。他的改编意图，是告诫世人"结交莫结轻薄儿"，要以像右卫门这样"守诚信"之人为友。

作为"读本"的《雨月物语》最怪异之杰作，是其中的卷三《吉备津之釜》和卷四《蛇性之淫》两篇，作者是借用东方宗教文化有关人的灵魂离开个体，超越生死与时空而自由地活动的构思衍生而来的。《吉备津之釜》描写吉备国一个富农之放荡儿，父母虽为他娶了一个美貌的妻子，他却生性放荡不羁，仍沉迷于酒色，并欺骗其妻的钱财，与青楼女子外逃，不料途中青楼女子感染了瘟疫，丧命黄泉，而被遗弃在家的妻子也抱恨，魂归西天，化为怨鬼。夜间这个放荡子，被厉鬼附身，手持大釜走出门外，在拂晓前更黑暗的夜空下，留下一声悲鸣，莫明地失去踪影。人们举灯察看，只见屋外墙边留下一堆鲜血，一个发髻，不见尸骸。此乃神釜之所示，可谓鬼气十足。这个故事，是使用了日本《本朝神社考》中吉备津神社有关男女用神釜占卜吉凶，结果不祥，以悲剧而结束的传说，以及《日本灵异记》的恶有恶报的悲怆场面；某些部分摄取了中国《剪灯新话》卷二的《牡丹灯记》所描写的丧偶儒生，偶遇美女丽卿，而她却是一骷髅的化身，于是将儒生拖入棺内，两人同登鬼门关的故事。

《蛇性之淫》描写渔商之子丰雄，乃风雅之人，疏于家业。其父万般无奈，将他送至新宫神社，拜神官为师。一天，下着细雨。丰雄撑着从师父那里借来的雨伞回家，途中在鱼铺避雨时，巧遇美貌的寡妇真名儿，身边还有一小丫环，不觉心荡神驰，萌生了爱意。于是，丰雄将雨伞借给真名儿后，回到家中，总是拂不去真名儿的面影，夜间入梦，寻找到真名儿家中，正欲伏枕细谈时，却醒了过来，难以分辨是梦是真。于是，丰雄赶

到真名儿家中，真名儿将亡夫留下的宝刀相赠。官家怀疑宝刀是盗来的国家宝物，拘捕了丰雄，押着他赶至真名儿家。只见屋宇残破，杂草丛生，进入屋内，看见一个秀丽女子安然而坐，正欲走近逮捕她时，突然天崩地裂，早已不见女子的踪影了。其后，丰雄心中仍闪现着真名儿的身影。家人认为真名儿是妖魔，对他们的爱情加以阻挠，丰雄经家人介绍，与宫中貌美的女官富子结为连理，在闺房里被弄得神魂颠倒。第二夜，发现妻子富子原来是蛇附身。最后，丰雄在道成寺的法海和尚的相助下，用袈裟紧扣住蛇女，可是揭开袈裟，只见一条白蛇伏在富子的身上。法师将制服了的白蛇，封在钵之中。入钵之前，蛇女真名儿对丰雄呼唤出最后一句话："你为何如此无情！"

从《蛇性之淫》的上述故事结构和人物设计来看，它一方面以中国的《白蛇传》，特别是《警世通言》中《白娘子永镇雷峰塔》为蓝本，以蛇化身的白娘子作为痴情女子，与阻碍她和许宣的自由爱情的势力抗争的人物形象，演化为作为蛇化身——真名儿的形象，与束缚他们爱情的封建旧习及背弃她的爱情的丰雄抗争，正如篇名《蛇性之淫》的"淫"字，日语是"爱欲"、"性欲"之意，故也可将它译作《蛇性之恋》，都是执著信义，执著爱欲，只是与中国白娘子因"一时冒犯天条"的抗争手段不同，采用了蛇性的"恶报"手段来抗争罢了。可以说，两者的主题思想是十分类似的。在情节上来说，比如，两蛇女都有丫环相伴，情人——许宣或丰雄都给蛇女借雨伞，还有白蛇赠送许宣以银两、蛇女真名儿赠送丰雄以宝刀，最后两蛇女都被道士（或法师）整治，一个永镇雷峰塔，一个永埋道成寺内等，也有不少相近之处；另一方面融入日本谣曲《道成寺》的蛇女"恶报"的怪异精神。这出剧描写道成寺寺内和尚安珍和美女清姬相恋，清姬决心嫁他，他受到寺庙禁制，渡高日川而逃，清姬飞川追赶，结果被住持用法力降伏，清姬愤于安珍的负义，积怨变成了女蛇，放毒炎将躲藏在大钟内的安珍化为灰烬的恶报故事。这样《蛇性之淫》的"恶报"就增添了怪异谭的本土色彩，作为蛇性的爱，还含有"哀"（あわれ）即可怜的因素。

《雨月物语》的其他篇目，内容不同，但都是写了亡灵现身，与现世的交往，或是人变成鱼、变成黄金的精灵现身。全书各篇有着以下共同的基本特色：一是完全或部分根据中国白话小说改编，或受中国小说影响而创作的，比如《菊花之约》、《鲤鱼梦》、《夜归荒宅》、《蛇性之淫》；二是根据街谈巷议而创作的，比如《佛法僧》；参照和汉文献而创作的，比

如《吉备津之釜》；三是部分根据典籍，部分近于作者创作的，比如《白峰》、《青头巾》、《贫富论》。综观之，与其说《雨月物语》完全受中国白话小说影响决定，是纯粹改编小说（“翻案小说”），毋宁说是部分根据中国白话小说改编，并加以日本化；部分采用和汉典籍，使两者化合，以日本传统审美情趣表现出来；还有纯粹根据日本的古典、先行文艺作品改编的，或作者独自创作的。不管哪一种情况，作者都充分发挥了自己精神的自由和创造力。换句话说，它是和汉文学融合的产物。其突出的成就是：小说结构严密，人物性格一贯，虽是怪异，却将怪异升华为美，使之富有高度的浪漫性和幻想性、浓厚的人情味和封建社会人间相的真实性，加上清新的文体，具有很高的艺术价值，堪称是“读本”的杰作，对后期“读本”创作乃至整个通俗小说创作产生了很大的影响。

继《雨月物语》发表二十四年之后，上田秋成开始执笔写《春雨物语》，于文化六年（1809）完成，全书收入十篇短篇。关于创作本书的动机及构想，正如作者在序文中表明：“初效物语故事唯恐不及”，“往昔受骗于史书典籍”，故而“即使杜撰虚构，自当有人以信史去读”。因此本书少有像《雨月物语》那样借鉴和汉文的史书典籍，特别是中国白话小说的怪异性，而注重加强了文学的虚构性。内容分三大类：（一）历史物语类，比如，描写平城天皇卷入政争漩涡的《血衣》、描写唐风文化时代良峰的宗贞和尚卖弄聪明故事的《天津处女》，描写自由人文屋秋津与纪贯之论战故事的《海贼》等三篇，占少数，多是脱离史实而作文学虚构的。（二）民间传说类，比如，叙说一个入土的僧人被挖出来复活后做了寡妇的入赘女婿的《二世之缘》；叙说一个志向歌道的青年上京误闯入森林险遇各种神怪和异类的《独眼神》等。（三）真实故事类，多取材于作者生活的年代，比如，取材于文化三年（1806）的山城国村民渡边源太杀妹事件的《尸首笑颜》等；取材于镰仓时代的，只有叙说忠于源义经的辨庆事迹的《舍石丸》一篇。除历史物语类，其他各类在文学创作上都充分表现了作者的艺术个性，同时增加了知识性和伦理性。不足的是，缺乏《雨月物语》那样的严密结构，有时过于省笔，首尾欠连贯性。

上田秋成在文业上，还有不能忽视的一大成就，那就是精心研究日本的古典，撰著了《万叶集》的注释书《〈万叶集〉栖杣》、《歌圣传》、《金砂》、《金砂剩言》（以上约1804）等。尤其是值得重视的，他发表了有关《古事记》等论述书《可休言》（1792）、《神代可休矣》（1808）等，用唯物的史观，论述《古事记》中有关“神代”的部分时，直接向

当时的国学大师本居宣长的"神代说"挑战。本居宣长从民族主义、国家主义的立场出发，将历史和神话混淆，错误地认同《古事记》有关日本历史的"神代"起源说，并将歌学、文学与"神道"联系来思考，主张取用拟古调和拟古文。上田秋成针对宣长将这种神话的无稽之谈，作为学问的立论依据，进行了科学的分析和学术的批判，否定"神代"的存在，同时主张和歌、文学都应自由地使用时代调和用语。这不仅对于文学创作，而且对于思想建设、文化文学建设都起着积极的作用。

他的随笔集《胆大小心录》（1808），论画、谈茶、回忆往事、考证历史的同时，在人物评论中称赞其师贺茂真渊的国学观，再次批判本居宣长的"神代说"，特别是针对宣长认为太阳神是日本神代之始，"普照万国"的论点，指出："把日月比作人体，毕竟是'古传'（神话），日月的实际，用千里镜眺望，即可见日炎炎，月沸沸"，"宣长的说法到底是不通用的"，"我国的神代的故事，不应让人为的制造者来道说。"他这种敏锐观察的独创性，是与当时社会的共同价值观不相容的。加藤周一指出：宣长和秋成"两人态度的不同，大概是由于一方承认自己与社会的同一性，另一方则继续坚持自己同社会的异化关系——再说，这是不得不这样做的吧。""贯穿《胆大小心录》始终的，是一种反权威主义的态度，一种无情而激烈的批评精神，一种哪怕付出任何代价也要把自己的人生坚持到底的坚强意志。作为这样一种品格，《胆大小心录》在德川时代的文学中，放出了异彩。"① 这是一部可称为学者的优秀随笔集。

上田秋成所处的时代是于日本经过"享保改革"完全强化和巩固封建体制之后，所以其学术活动和文学活动的历史意义是十分重大的。中村幸彦从文人意识的角度，对上田秋成作了这样总括性的评价："秋成蔑视封建的个性，站在相互尊重个性、个我是个我的立场，也就是试图在古代承认近代国家相互间理想状态。……他的作品中的人物，也是在提出了的社会问题中，以个人的精神和责任加以解决的。可以认为，这是他的个人主义的人生观的投影吧。秋成就是在这样美好、丰富而纯粹的精神生活中，渡过他晚年寒酸贫困的孤独生活的。"②

可以说，上田秋成的文人意识的自觉，是与他在文学上的个性意识的

① 加藤周一：《日本文学史序说》（下），筑摩书房 1980 年版，第 196—197 页。

② 中村幸彦：《文人意识的成立》，《岩波讲座·日本文学史》（第九卷，近世），岩波书店 1959 年版。

自觉相互一致的。这成就了他的学术，也成就了他的文学。

第四节　式亭三马与《浮世澡堂》

在近古后期的通俗小说方面做出重大贡献的，是式亭三马（1776—1822）。式亭三马，原名菊池久德，字泰辅，出生于八丈岛一个小岛的神主世家，其父到了江户浅草，成为木版雕刻师。他生于江户，九岁开始在江户书肆甑月堂做工，直至十七岁，这期间广泛阅读各种通俗绘画本，积累了许多知识，有好书家的美称。可以说，是自学成才的。同时，娶了甑月堂主人之女为妻。辞退工作后，模仿山东京传、芝全交习作“黄表纸”，于宽政十年（1798）写了《辰巳妇言》，真实地反映了深川青楼的生态，特别是他的洒落本《侠太平记向钵卷》（1798），以揶揄的手法，描写下层商业区的风俗和市井事件的同时，暴露了消防营的争斗内幕，引起了一派消防员的不满而火烧三马家的动乱事件，于是招来了笔祸，受到手铐五十日的刑罚。由于这一事件，虽停笔数年，但反而使寂寂无闻的三马出了名。他的原配殁后，他成为书肆兰香堂老板的入赘女婿。三马为着生活，一边经营商业，一边从事创作，除了习作“黄表纸”之外，还取材于狂言、歌舞伎的故事试作过“洒落本”、“读本”等各种类型的通俗小说，颇有“戏作”的天才。在受罚之后，最终转而执笔写作“滑稽本”，在文坛占有一席之地，与滑稽本《东海道徒步旅行记》的作者十返舍一九并称为滑稽本的双璧。曲亭马琴在与他互相恶言相对论争之余，对他也做出这样的评价：“虽无学问，却是才子。虽毫无文人气质，也不像商贾，倒很像世间的侠客。”

武亭三马的滑稽本处女作《酩酊气质》（1806），以独白体描写了庶民的十二种酒癖醉态的滑稽故事。当时正是“落语”（类似单口相声）的流行期，他这部作品是为著名的落语家樱川幸甚而编写的台本。接着发表了《戏场粹言幕之外》（1806），描写歌舞伎剧场所见所闻，用写生式的手法，将当时剧场演员和观众的种种风俗、语言、姿态、动作等，都细致入微地表现了出来，栩栩如生地将町人众生相展现在读者面前，颇具写实性、趣味性和滑稽性，形成三马以后的基本创作风格。他作为滑稽本作家的才能，充分发挥了出来。从此，他写作滑稽本一发而不可收。他与“落语”表演台本直接结合，以独白的形式，还写了类似“酒癖”的“性格

癖”滑稽本，比如《当世七癖上户》（1810）、《四十八癖》（1812）《酩酒一盃绮言》（1813）等，素描式地写了庶民的各种“性格癖”、醉客的生态，以及他们的心理机微。他素以健笔而著称，《戏曲小说通志》中有这样的记录：“人到壮年，无比健笔，一旦写起稿子来，不出三昼夜，一挥而就七八卷，其才思之敏捷如斯也。”

《浮世澡堂》（1809—1813）和《浮世理发馆》（1812）是式亭三马的滑稽本代表作，也是滑稽本顶峰之作。这两部姐妹篇，在《酩酊气质》、《戏场粹言幕之外》的基础上，有所创新和发展，将滑稽本的艺术提升到一个新的水平，迎来了滑稽本的全盛期。

《浮世澡堂》全书分四篇，共九册，从开笔到完成，前后用了四年的时间，按篇先后出版。原预告还有五、六、七篇，最终没有执笔。作者在序文中交代了写作此书的宗旨：

> 窃以为教诲之捷径，莫过于在澡堂洗澡者。为什么呢？乃因不分贤愚邪正，贫富贵贱，洗澡之时，全都裸体，协同于天地自然之理。无论孔子、释迦，还是张三李四，出生时的姿态一如，皆赤裸裸的、全无欲求的形态。……一生的用心，在于将裸体藏匿在包租柜里，将灵魂锁住，不要倒错七情六欲，遵守约束盖上神儒佛行会司事的大印章云云。

> 这女澡堂的小说，虽是“戏作”之书，但用心来读，则甘之如饴糖，自然得以了解善恶邪正的情况。常言道，观察别人的行为，对照自己的行为，善恶皆可以改正之。这正是教诲的捷径。

也就是说，人于先天并无欲求，乃后天倒错，产生了七情六欲，从而以澡堂为舞台，通过洗澡者裸体的百态，窥视芸芸众生浮游在善恶之间的诸相，对照自己，辨别是非善恶，教诲人们遵守“神儒道”，以及“天地自然之理”。因此，作者一反当时通俗文学的舞台多是青楼的做法，代之以封闭社会的庶民社交场所——澡堂；抛弃当时青楼这个特殊社会的事，代之以庶民的习俗事，并用“戏作”的手法表现出来，寓教于乐。

式亭三马在第一篇开卷就叙述了澡堂的概况，表明“在澡堂里，神祇释教恋无常，都混杂在一起了”，于是展开男澡堂的“早晨的光景”、“中午的光景”、“下午的光景”不同时间差的入浴状况，比如，“早晨的光

景”通过中风半瘫的豚七、隐居的老大爷入浴情景，描写了他们的病态、老态，以及他们与澡堂客对话，道生死病痛的恼人事；医生点评行医的受苦；两男子议论放荡的人虽成了大财主，心术不好、不孝，也积聚不了钱财，这是报应；两人谈，讥讽投机者对钱财贪得无厌，有如想山芋变鳗鱼，最后吃到的是一块鳗的硬皮；最后以澡堂客在谈兴正浓之中，豚七长时间泡澡，中了热气而结束这一“早晨的光景”。“中午的光景”以浴池里的人喊着要对水开始，一个乡下来的人就手拿在池边的裤衩带当手巾擦脸，一个劲地喊“臭呀！”结束。“下午的光景”以一群顽童在戏闹开始，叙说一个醉汉和澡堂的小伙计，借三分酒气要求小伙计归还洗澡钱，贪吃小伙计的茶和点心；五个瞎子唱净瑠璃，唱出“圣代连续万万年，上下贵贱在一起”；醉汉、瞎子又与江户儿、唱净瑠璃的义大夫聊起江户的艺能和风习来，等等。在侃侃而谈中，宣示人生之理，风俗之繁，伦理之善恶。

第二篇是“早晨至中午的光景”，第三篇是“正月的女浴”，都是以女澡堂为舞台，通过江户女与大阪女之间、艺伎之间、少女之间、大娘之间、女佣之间等的对话，调侃另一个世界的事。她们从谈论发式、油盐酱醋、婚嫁产子、婆媳关系、夫妻间的拌嘴、孩子间的吵架，到艺妓私下议论男客的逸闻、女佣背后饶舌非议主人，到讨论戏剧、说书、评人物，乃至关西关东语言的差异。话题天南海北，东拉西扯。透过女人们的赤裸裸的言谈，展现出种种社会世相和人间形象，还提出一些伦理道德的问题，都是属于斑驳的女人世界。正如作者本人在自序中所戏言的：“在九尺四方澡堂里，尽吐谵言”。

余下的第四篇，又回到男澡堂，时间已是“秋天的光景”，从开头春暮、夏逝、秋来，体现季节的变化，男客泡在浴池里转向谈起七月十五日盂兰盆节舞蹈的事、越后大雪和雪女的事、商界吝惜人的事、花钱的事、作俳句的事，以及茶余饭后、吃喝玩乐诸如此类的事，事无巨细，无所不包，都尽在谈论的话题之中，忠实地再现自己所熟悉的江户市井杂事和庶民方方面面的生活感情。作者在这一篇的跋文中，借用中国宋代周敦颐（茂叔）的传记中的“胸中洒落，如光风霁月”句，写了下面一段话，结束了全书：

> 面对砚台，滑稽跃然纸上，诙谐笔下如有神。呜呼，何其洒落。呜呼，何其洒落。茂叔胸中式亭腹，其洒落如光风霁月。

式亭三马在这部作品中，没有设定贯于全书的主人公，出场人物不断变换，并且多透过人物生动的对话形式，表现以庶民为主的各种不同人物的气质和性格特征。同时透过作者敏锐的“批评眼”，观察和分析“贤愚邪正、贫富贵贱”的“七情六欲”和“大千世界”，并采用或调侃的笑，或揶揄的笑，等等手法表现出来。为确保最大的“笑”，对话的描写有夸张的成分，而且在“笑”中——包括在欢笑与苦笑中进行教化。美中不足的是，缺乏完整的故事结构，且人物杂多，缺乏个性，形象多有重复，语言也多有雷同，存在将人物类型化倾向之嫌。但是，作者创造了自己独特的风格，在逗乐中来达到自己在序文中所言的目的，在这点上是取得成功的，颇受当时庶民大众的欢迎。

在《浮世澡堂》获得成功之后，式亭三马继续写了《浮世理发馆》，将舞台移到另一个庶民的社交场所——理发馆，正如作者在自序中云：

> 人各有一种性格癖，浮世的人情出现在理发馆里，有一百人聚集在那里，就会有一百个样式的发型，会有一百种人情。发髻有乐屋型的长，也会有本田型的短。所谓尺寸有长，也有短，因应其利以用之。

在这里，式亭三马明确地表示他要通过观察出现在理发馆里的众多客人，来了解浮世的种种人情，并因应而加以利用，将它们写出来。所以在作品中，作者让来理发馆里理发的中下层町人、浪人豪侠、腐儒隐者、小商小贩等形形色色的人物登场，透过他们幽默滑稽的对话，比如，腐儒谈古论今，从中国的《左传》到日本的《万叶集》，让别人听不懂，还自以为“和愚人谈论是无益的”，却让愚人反讥为“放屁的儒者”，甚至给他冠以一个“孔粪”的绰号，表现了儒者以清贫为乐的性格，同时也幽默地揶揄了他不懂得许多世俗之事，使他也不得不承认“圣人也有为难的事”，栩栩如生地塑造了一个儒者的形象。比如，通过少爷德太郎与伙伴谈论女人，评头品足，从议论自己的老婆、艺伎的美与丑，谈论男人娶了丑媳妇也还可以在外纳妾宿妓；还有不少男人谈论女人的笑话，包括当时流行的好色美谈，并通过名叫土龙的男子的嘴，说出男人与女人对“色”与“恋”实际存在的差别，披露了在男女关系上所表现出来的封建道德和审美价值取向。又比如，借议论“戒名”之分长短，以表示财富、地位之大小高低，讥讽给一些连没有佛道修行的佛爷也起了个长长的“戒名”，概

叹“生时讲名利，死后也讲名利”的世俗；以及叹息浮世如梦幻，荣华富贵也只是风前的尘土，如此等等的描写，反映了这些男人的人物性格和人生观的特征，以及与之相关的人情之机微和社会之生态。虽然仍保持平面式的描写，但细致而精密，而且为适应小说情节发展的必然要求，使小说结构趋于紧密。

从角色模式来说，如果说《浮世澡堂》没有设定贯于全书的主人公的话，那么《浮世理发馆》虽设定了主人公——理发馆的主人鬓五郎，活跃于全书，但也只是起着穿针引线的作用，引起话题后，就让位于不同角色，展开不同的故事。同时，如果说《浮世澡堂》分别叙说了男人和女人两个不同的世界，那么《浮世理发馆》则主要描写男人的世界，显得没有那么斑驳了。

作者在篇末预告将出版第三篇，结果未能实现。于他辞世翌年，由泷亭鲤丈续写并刊行，但文笔和意趣皆迥然不同，已属另一部作品了。

式亭三马在《浮世澡堂》、《浮世理发馆》这两部作品里，聚集各类庶民登上澡堂、理发馆这样的舞台，以“笔头取笑”，“舌头逗乐”的形式，让他们尽情地表演，将这个时代的庶民社会和生活，这个时代的大千世界，尽情展现在世人面前，犹如编织出一幅江户下层町人的历史画卷，在小说史上的意义是重大的。

第五节　曲亭马琴的《八犬传》及文学观

在日本小说史上，很少超长篇小说，于古代有《源氏物语》，于近古则有《南总里见八犬传》（简称《八犬传》），成为最大的传奇的通俗小说。

《八犬传》的作者曲亭马琴（1767—1848），本姓泷泽，名兴邦。出身于下级武士，九岁丧父，家贫如洗。十岁过继给泷泽家，自幼爱读书，十四岁留下习作俳句“神旅”，一度侍奉松平家，此后三易主家，最后离开了侍奉的主家，于江户内外过着流浪的生活，尝尽放荡三昧。十七岁上，以马琴的笔名在《东海藻》上发表了三首俳句，开始涉足俳句，从医未成，立志于文业，同时专注于儒学。此后师从山东京传，并以京传门人大荣山人的名义，发表了处女作黄表纸《尽用而二分狂言》（1791），但这是一部失败之作。当时曲亭马琴就职于书肆。是年，他在一场洪水中失

去了居所，寄住在其师京传家，恰逢京传因为写了洒落本犯禁而被处以手铐五十日的刑罚，他继承其师的文业，一心专注于文学创作，执笔继续写了若干“黄表纸”，皆无得意之作。

所以曲亭马琴的志趣，不放在“黄表纸”这一小说类型，而希望从事更正规的文学创作。特别是享和二年（1802）他旅行京阪，接触到井原西鹤以来形成的文学传统和文人风格，决心尽可能摆脱戏作者的影响，并以《俳谐岁时记》（1803）结束俳谐的创作活动，从创作读本再出发，写了第一部读本《月冰奇缘》（1804），获得好评，作为读本作者而得到文坛的承认，他就义无反顾地走自己创作的路，这成为曲亭马琴创作生涯的重要转折点。

曲亭马琴以其武士阶级出身养成自负的气质，不屑于町人的戏作者的生活态度，加上适应当时的时势，最后以其读本《弓月奇谭》、《八犬传》等长篇巨作，而提高读本的价值，他的小说创作获得了飞跃发展，从而“青出于蓝胜于蓝”，超越其师山东京传，在江户文坛占有一流作家的地位，从而与其师山东京传产生了纠葛。他的一生著有读本约四十种，草双纸、黄表纸等约一百七十种，还有随笔十数种。① 也有一另种统计方法，他的全部著作，包括译作《水浒传》、《汉楚军谈》等、随笔在内，凡四百部，一千四百册。② 就其数量来说，这是同时代未见的，可谓是个多产作家。

曲亭马琴最有成就的读本类，从题材来说，可以归纳为四大类：（一）“讨敌物”，比如《月冰奇缘》、《石言遗响》、《三国一夜物语》等，是以当时通俗小说流行的讨敌作为主题，多吸收中国小说和日本净琉璃、歌舞伎有关讨敌方面的题材，且加入怪异灵验谭的因素；（二）“传说物”，比如《四天皇剿盗异录》、《劝善常世物语》、《皿皿乡谈》等，是以古代传说为基础的，融合相关史实，且含有某些奇谭的因素；（三）“情话・巷谈物”，比如《三七全传南柯梦》、《松染情史秋七草》、《八丈谈》等，是以社会上流传的爱情事件为素材的，写出被封建社会认为是猥杂的男女痴情，但它将人物由町人置换为武士，并以义理和宿命的因果说加以制约；（四）“史传物”，上述《弓月奇谭》、《八犬传》就是“史传物”的代表作，它们是属于一种演义体的小说，在各类中最有成就，形成江户

① 水野稔编：《马琴》（日本古典鉴赏讲座 第二十五卷），角川书店 1964 年版，第 4 页。

② 板垣市藏：《国文学史纲》，明治书院 1936 年版，第 221 页。

读本的主流，名实相符地成为读本作者的第一人。

《弓月奇谭》（1807—1810），全二十八卷二十九册，分前篇、后篇、续篇六卷，拾遗·残篇五卷。这是马琴从执笔到全部刊出花了约六年的时间完成的第一部长篇读本，主要题材取自《保元物语》、《太平记》，并参照中国《水浒后传》、《水浒传》、《三国演义》等的小说构思，构建了独自的艺术世界。故事的前半部以保元之乱的史实为依据，描写源为朝在保元之乱失败后，被流放到了伊豆大岛，在这悲运中寻求新的天地，整治了当地的虐政，开拓了诸岛。后半部则模仿《水浒后传》的英雄李俊赴暹罗平定那里的内乱，成为暹罗王的故事，来叙说源为朝与其子到了琉球，在正义之士的帮助下，平定了当地的内乱，其子成为琉球王，子孙满堂的故事。

曲亭马琴是根据严密的文献考证，在正史背景的真实下，通过小说的虚构，将人物性格加以理想化和单纯化。同时，充分发挥天才的想像力，乃至驱使无度的空想，比如，使用源为朝杀蟒蛇取明珠（继承王位象征的明珠），交换琉球王女的鹤，上京向崇德新院献鹤失败这样荒诞的手法，来拉开序幕，铺陈源为朝的曲折而具几分神秘的生涯，最后以源为朝登上八头山，会神仙福禄寿，福禄寿示意琉球未来的命运，规劝他回到日本，这时从云间出现保元之战阵亡的战士，源为朝见此便乘马飞天，也隐没在云间，最终也同样以这样无稽的手法降下了全故事的帷幕。正如作者在“前编序”所说：这是一种“空想的结构”。“此书述古添新，流风文采，自然奇拔，亦是虚实各半，似唐山演义之趣”。它虽归属“史传物”类，然而已发展成一个新的领域——演义小说体。这部作品的问世，对于当时净琉璃、歌舞伎的剧本创作产生很大的影响，乃至及于当代，三岛由纪夫的现代歌舞伎剧本《弓月奇谭》也是据此改编的。

于文化十年（1813）其师山东京传发表《续双蝶记》未获成功，决定封笔之后，曲亭马琴更充满雄心壮志，要在读本这一领域大展身手，试图君临江户文坛。于是他闭门谢客，伏案写作，度其余生。他的不朽名作《八犬传》（1814—1842）就是在这种情况下诞生的。《八犬传》全九辑九十八卷一〇六册，从四十八岁开笔，到七十五岁完稿并全部出版，前后花费了二十八年的时间。可以说，作家是花了毕生的精力和心血，来完成这部日本古代最宏大的长篇小说巨作的。但晚年的曲亭马琴忍受丧妻失子之痛，双目失明之苦，无法执笔，于最后三四年不得不由本人口授，由儿媳代笔，好不容易才完成全部书稿。正如他在第九辑最后一卷“回外剩笔”所慨叹的：“老翁目衰难执笔，教媳代书苦难言。”众所公认《八犬传》

作为史传体小说，在日本通俗小说史上是无出其右的。作为长篇小说，在世界大众文学史上也是屈指可数的。作家自嘲自叹地说："知吾者，其惟《八犬传》欤。不知吾者，其惟《八犬传》欤。"

这部长篇通俗小说是以南总里见家盛衰兴亡史作为题材的，故事大意是：里见义实战败之后，逃至安房，在国主的遗臣孝吉的拥护之下，消灭定包，并处定包之妾玉梓以极刑。玉梓死前诅咒里见儿孙将入畜生道，变成犬类。在安房苦战景连时，里见曾对爱犬八房说：你若能咬死景连，就将爱女伏姬嫁给你。八房将对方的首级拿下，向伏姬求爱。里见见状，欲将八房杀掉。玉姬反对，最后与八房一起出家，躲在富山洞内诵读《法华经》。但是，里见却召孝吉之子孝德救出伏姬，招其为婿。孝德击毙八房，不慎误射伏姬。伏姬为表忠贞，剖腹自尽，从腹中飞出一串一〇八颗的玉珠，散落地上的八颗上面分别雕有仁、义、礼、智、忠、信、孝、悌各一字的灵玉，成为八犬士出世之前兆。其后由此出世的八武士，冠以犬姓，分别成为具现儒教八德的勇士，代表"善"的一方，与八德相反者是"恶"的一方。他们自认为乃是宿世之兄弟，结集在主君里见义实的旗下，力尽忠节，互相结义，帮助里见家复兴。小说以这八犬士为中心人物，描写了他们在与主家聚集中的悲欢离合，以及不断出现奇遇、奇祸，以及与代表善恶邪正的各类人物周旋，经历变化万千的危机，冒生命之危险，叱咤风云，最后完成复兴封建主里见家的大业，功成名就后，与里见家的八位姬君成婚，子孙满堂。他们老来进入富山山中，成仙隐身，以大团圆而结局。从而，实现了作者的理想世界。

曲亭马琴的《八犬传》主要是仿中国故事编成，其目的是宣扬"劝善惩恶"和"因果报应"思想。正如作者在总序中所云：

> 由唐山故事撮合而成。比如，源礼部辨龙，根据王丹麓龙经。灵鸽传书于泷城，拟张九龄飞奴。伏姬嫁八房，仿高辛氏以其女妻槃瓠。其他不胜枚举。……撰写是篇《八犬传》小说，推说因果，以警醒妇孺。

> （本传）虽是愚蠢人的颓唐事，但愿以此劝善惩恶，教诲世间顽固之妇孺翁媪，盼能成为引导彼等渡迷津之一筏，始动笔戏墨也。

具体地说，作者首先言明以“唐山故事”为典范。从作品的整体构思来看，主要参照《水浒传》，部分取自中国《搜神记》、《三国演义》、《西游记》等的故事衍生而成。尤其是作者自始至终都以《水浒传》作为参照系，无处不对照《水浒传》，取其精髓，而又异其事，在描写和叙述上，更多采取暗示的象征手法，描写了世态人情，乃至以中国传说中的“人畜交婚谭”等怪谈鬼话安排情节，从中抹上浓重的浪漫的色彩。然而，作者又嫌《水浒传》的“劝惩过于隐晦，至今无善悟者，徒观其表，不过是强人之侠义”，“毕竟，游戏三昧，于世毫无裨益”，故而他摆脱《水浒传》过多的俗谈之观念，使之寓意于劝惩，以虚构之事而警醒尘俗，在对众多人物彼此的对照中，更有意识地突出宣扬儒佛的劝善惩恶和因果报应的思想，再加上礼赞武士道以死守忠义的精神。因此，作者未模仿《水浒传》以一百零八好汉阵亡、宋江·李逵自杀的悲剧结局，相反，以里见开创十代之荣耀，尽大团圆之欢而终结，此乃如作者本人所说：“作者之用心从一开始就不同于《水浒传》”，“作者之用心是‘劝惩’二字”。也就是说，尽管《八犬传》效仿《水浒传》的怪谈，但表面相似，内容是不同的。因而，他强调“怪谈有雅俗之别，余所撰怪谈无不寓劝惩者”，缘此他写怪谈乃赋予“劝善惩恶”教训之意，全书显现了作者的独特构思，以展示自己的理想世界。

其次，该书借鉴本土的战记文学《义经记》吉野山的英勇战斗史迹、《太平记》犬戎国等的故事、勾当内侍的叙述，以及借用《平家物语》“祇园精舍钟声”、“两株沙罗花色”之警示“诸行无常”和“盛者必衰”之理，演绎出“如是畜生发菩提心”，便以优美的文字写了伏姬的起居和心境。同时，精密地查阅有关里见的《里见代代记》、《里见战记》等历史文献和《房总治乱记》、《房总地志》，以把握有关史实，使史实与虚构交错，进一步将历史抽象化，通过错综复杂壮阔的场景、曲折离奇的情节和交织奸贼淫妇的纠葛，从横向揭示人物的善恶行动、空想的仁义事件，以及这些人物的不同命途。同时，分别设置八犬士的列传，从纵向展开八犬士波澜起伏的成长过程，以及有序地谱写他们的诚信和事业的正义，博得伏姬灵神、灵玉加护的个人传奇经历，还配以四季的自然风情，纵横编织出一幅多彩而华丽的浪漫画卷，使这部英雄史诗更增加其重量感，而且构思奇特怪异，故事叙述精妙，比喻连续，跌宕起伏，环环相扣，令人拍案惊奇。大概是受到战记物语的影响，其中两虎相争、二龙互斗的场面描

写得最为雄壮和宏伟。加上文体和汉折中，修辞雅俗兼容，大大地扩展了语言的空间，且文章强韧，频频使用拟态词、拟声词等，给人一种跃动感。这些都是《八犬传》的基本特色，引人入胜之所在。

可以说，《八犬传》脱胎于《水浒传》，借助形式多于思想，即使借助思想，比如忠义思想，也是扎根于本土的武士道以死相赌的义理精神，和当时时代流行的"劝惩主义"文学思潮的土壤之上，既借鉴外来的《水浒传》的小说技法，又完全摆脱它们的羁绊，"脱胎换骨"，完成了纯日本式的演义体小说，因而有日本《水浒传》之称。

晖峻康隆认为：《八犬传》"是学习中国《水浒传》的构思，参考我国的史书，以下总里见家复兴事件为中心，描写八名英杰即所谓八犬士活跃的最大传奇小说"。其精髓是"以儒教思想作为根本，鼓吹武士道精神，加上以佛教因果报应的思想来发展事件"。由此，"进入天保年代(1830—1844)，读本几乎是靠曲亭马琴一人之力来支撑和流行的"。[①]

实际上，《八犬传》反映出曲亭马琴的文学观，是基于儒教伦理和佛教的因果报应之上，他本人自称是"以婆心言儒经"，作者反复强调要"说仁义，辨善恶"，充分表现了自己的这种文学观和强烈的信念，以及他写小说的动因。也正是由于他从这一理想主义出发，将"劝惩"放在第一位，艺术放在第二位，以此来规范复杂的事件和人物性格、行动，这就不可避免地产生了物理想化有余，个性化、人性化则明显不足，甚少描写人情和挖掘人物的内心世界，大多流于观念化、类型化，这是该书在艺术上最大的缺陷。

曲亭马琴小说观，先是强调劝惩主义，即重教训性，但创作了演义体读本之后，在"慰み"（娱乐）与劝惩之间摇摆，最后悟到要在"隐微"中谋求两者的统一，即谋求文学性与思想性的统一。有关劝惩的小说观大致可以归纳为以下几个主要论点：

（一）警世说

他将小说创作的目的，放在"警己警人"上，尤其是首先放在警醒妇孺上。他认为虽然稗史无益于事，但是，寓以劝善惩恶，妇幼读之也无害，而稗史可看之处，也在于劝善惩恶。所以他撰写《八犬传》，推说因果，其目的就是警醒妇孺，去恶扬善。他说道：

---

① 晖峻康隆等：《古典日本文学史》，筑摩书房1967年版，第357—358页。

昔者震旦有乌发，善智识，推因辨果，诱众生以俗谈，醒之以劝惩。……余自少衍事戏墨，然狗才追马尾，老于闾巷。唯于其劝惩，每编不让古人，敢欲使妇幼到奖善之域。

翁所作之小说，必以劝善惩恶为宗旨，以警醒蒙昧。

在曲亭马琴看来，劝惩是手段，达到“警己警人”的警世为目的。他的创作目的意识是非常强烈的。

（二）善美说

曲亭马琴的劝惩思想的核心是善，强调有善才有美，有善美则无丑恶。他承认善与恶、美与丑的对立关系，最后通过因果报应来扬善弃恶，并且在《八犬传》中将这种观念具象化。比如，他以仁义礼智信忠孝悌作为善的内容，八犬士是八善的化身，即表示八善是男性的主要德目。他还以贞操节义，作为女性的主要德目。而且基于此，他的小说观的根本，首先是强调善与美的一致，其次是强调善美与真的统一。他指出：

其美有眉目之美，也有禀性之美。恶亦然，有相貌之丑恶，也有心术之丑恶。如此，容貌美丽而其禀性毒恶，只能谓之恶少年。容止丑而禀性美，可谓美少年。若禀性与容止皆善美，则是真正的美少年也。

他在容止和禀性两者之美的比较中，重禀性的美，重内在的美，而且以此作为区别美与丑的根本要素，并将美与善统一起来。作者以此来喻其小说论的中心，是重内容美，多于重形式美，而美的本质就是善。也就是强调从本质上说，文学与道德是统一的。

在真善美的关系中，曲亭马琴不言真。他认为：“信言不美，美言不信”，他说：

稗说传奇虚构之言，只得写情态，且以劝善惩恶作为作者的本意。

可以说，曲亭马琴将美与真看作是相反的观念，以为稗史的小说、戏曲是在失去了真的地方创造美，若小说戏曲建构在美的基础上，就不可能

是真。因为按马琴的看法，美比真更能娱乐妇孺。因此，他不以现实为目的，而将其构思的东西理想化，并且其理想化的方法是通过善恶因果关系来对现实和历史加以新的解释，并且用因果律来改编那些不适合其因果律的旧记史实和加以理想化。也就是说，他企图在失去真的地方创造美，而美则存在于“慰み”（娱乐）本位和善恶因果的联系中。

（三）情爱有害说

曲亭马琴重视小说的功利目的，而忽视小说的感情效果和审美作用，使感情受到道德的束缚，视情爱为邪淫，视情爱小说为有害，过分强调了小说的德目的功能。可以说，功利的目的说，是其“劝惩观”的基点。因此，他指责《源氏物语》说：

> 紫家才女之《源氏物语》一书，虽是和文之典范，但有坠地狱之痛悔，乃有关淫乱玷污也。况且后世诲淫浮艳之谈，于读者有害，作者应慎而慎之。由此饭台曲亭翁，尝耽于著书。每岁著小说，皆以劝惩为本。

同时又说：

> 《源氏物语》太耽于淫恋而不谙劝惩。……稗史传奇之些许可看处，即在于劝惩。劝惩失正，徒致诲淫导欲。故纵有善人不幸被恶人狠毒杀害，死后遗羞之事，事中亦应避免，因其有碍劝惩也。

他在解释《诗经》和《水浒传》时，特别强调了孔子删改《诗经》，犹存淫诗，而未删尽，是欲留之以戒后世。《水浒传》写了潘金莲与西门庆等的心境一般，也是欲以之惩戒邪淫。所以他强调稗史小说之可读性，即在于劝惩，劝惩失正，则徒致诲淫导欲。

（四）戏作说

曲亭马琴将劝惩作为小说创作的第一义的同时，承认小说的“娱乐”的意义，而又不承认小说本身的价值。所以，他认为他戏墨是读书之余乐，不是他的真正的事业，而是赖以糊口之计，以及用以购买其所需要的书籍。他还认为小说创作并非是个好的技艺，劝其徒勿浪费光阴做此无益的游戏。他说：

无劝惩之意，就不是戏文。

但是，不能忽视的是，马琴在主张这一“劝惩观”的同时，还强调了文学中“尽人情”的作用。他说：

在叙述忠臣节妇、义士孝子的基础上，竭力道人情。

其间劝善惩恶，叙人情，托风教。

依曲亭马琴来看，叙人情，就是在高层次上道人情，在义理与人情的对立中，谋求两者的统一。由此，马琴在演义体读本的创作中，总结自己的小说论，归纳为“稗史七原则”，即“主客、伏线、衬染、对照、反对、省笔、隐微”（第九辑 中轶附言），这是借用中国李渔、金圣叹、李卓吾等在文学评论中的用语，特别是借用毛声山的《读三国志法》归纳的“主客、伏线、衬染、对照、反对、省笔”六法则，外加“隐微”一法则，并根据自己的理解和创作实践，做出了自己的独自解说：主客者，即能乐的主角、配角，主客每回变化无止；伏线者，是对后文出场之事，在前几回就开始略作笔墨；衬染者，是打底子，在前数回布置好叙事的脉络，以突出其后叙述的重点；对照者，使前后的情趣互相对应；反对者，与对照相似又不相同，人同而事相异；省笔者，故事长，尽力避免重复；隐微者，使深意在于文外，待知音者悟之。后一法则“隐微”是马琴的创新，七法则的灵魂，乃意在强调劝惩不仅是含教化性，而且是对艺术上理想美的追求。作者在《八犬传》中，试图努力实践这七点主张。换句话说，《八犬传》是曲亭马琴在小说观转变过程中的产物。

总括地说，曲亭马琴的小说模式是由四要素组成：（一）虚构荒诞怪异的内容；（二）通俗语言的表现和“稗史七法则”的技法；（三）以宣扬因果之理来达到劝惩的目的；（四）在此基础上尽人情。简言之，他在综合佛教“善因善果、恶因恶果”的世界观、儒学的劝惩的目的价值和小说“七法则”的技法，以求恢复他在小说上的思想性和艺术性的平衡。曲亭马琴这种小说模式由《八犬传》来完成，在日本小说史上写下了不可或缺的一页。

第六章　近代小说的萌芽

近代文学的启蒙——翻译小说的意义——政治小说的角色——改良小说的历史位置

第一节　近代文学的启蒙

日本近代史是以明治维新为起点的。从总体上说，“文明开化”带来了一些社会变革，但是，人文科学的发展处在滞后的状态，文学也不例外。究其原因，主要有如下几点：第一，近古文学乘都市文化兴起之机确立近古日本大众文学，尤其是通俗小说，其所含的近代性表现在处于被统治的町人对统治者的儒教封建道德的反抗。比如，山东京传、泷泽马琴的读本，或十返舍一九、式亭三马的滑稽剧本，或为永春水的人情剧本等通过描写市井的生活、风俗和世相，对社会制度进行了消极的对抗。这些都是在有限的“自由”之中属于个人无意识的抗争。但在幕末实行严格的检查制度下，他们中的一些人如山东京传、式亭三马也蒙受笔祸。因此这个时期日本文学虽然受到“文明开化”的冲击，含有某些近代的成分，但仍不可能与政治维新同步走向近代。

第二，宣扬非科学的江户戏作文学发展成为明治戏作文学，仍占据着明治初期文坛的中心位置。如假名垣鲁文就是采用式亭三马的《浮世澡堂》（1809）、《浮世理发馆》（1812）式的戏作手法和形式，描写了“文明开化”的新世相。他们虽然在内容上确实作了某些革新，开始包容某些科学的思想和人本主义的意念，具有初期启蒙的文学意识。但基本上未能摆脱戏作文学“劝惩论”的窠臼，仍保留着近古文学宿命的封建因素，被视为“江户戏作文学的残余”。而且近古江户文学缺乏应有的想像力，未能确立文学的独自价值，文学几近失去活力，对社会生活变化的反应力也

很微弱。

第三，明治政府在文学方面，虽然没有像幕末政府那样采取高压的文学政策，但也没有积极指导和扶持文学的改革，而是采取一种放任和蔑视的态度。最典型的例子就是明治初期的议事机关集议院甚至在《游娼声妓俳优杂剧小说家等改制书》上，将娼妓与演员、小说家并列，而建议加以取缔。从幕末至明治初期的戏作文学作家不仅人数甚少，作为当时戏作文学界代表人物的假名垣鲁文等不得不于1872年联名上书教部省，在表明决心迎接开化启蒙的新时代的同时，慨叹“方今以此为业者，仅我们两人及其他两三人而已”；而且提不出什么新的文学主张，文学内容也依旧未变。就算是从事戏作的新作者如假名垣鲁文、二世为永春水也未能脱其俗。

第四，作为推进近代启蒙运动的启蒙家们虽然醉心于探求西方的新知识，但他们的文学教养多受儒家影响，不重视文学，视小说为有害无益。他们未能在承认文学的独立价值的基础上着力改革旧文学，比如福泽谕吉虽然带头传播西方新思想和新知识，提倡实学，但他却将戏作、和歌、汉诗，都视作“不实的文学”。积极主张文明开化的中村敬宇，却认为“小说藏四害”，为此写了“焚淫书十法”，细说小说的“四害”即所谓玷品行、败闺门、害子弟、多恶疾，建议立法禁止出版小说，并提出具体的禁制办法。因此，文学改革长时期（至少是十余年）处在一种自发的阶段。基本上还是重视儒教的道德和武士道的忠孝观念，缘此，在明治十年前后，近古江户文学的再兴就绝非偶然。

坪内逍遥在《小说神髓》序文中总结这一状况时指出：

> 当革新之际，时势巨变，戏作者暂时销声匿迹，因而小说也趋于衰颓。但到了晚近，又见复兴，大有物语又将复振之势，到处出版各种稗史、物语，竞尚新奇，甚至连报刊上也将十分陈腐的小说加以改编连载。

从上述包括小说在内的文学情势来看，近代文学的任务是如何确立文学自身的价值，革除近世文学的封建因素，同时培育其延续下来的文学的近代性，并且灌注新时代的思想和意义。也就是说，对近古的江户文学既有否定，也要摄取，无论在内容上还是在形式上都存在一个连续与非连续的问题。文学的启蒙显得十分必要，也十分迫切。

日本从传统社会向近代社会过渡，实现近代化，对“西方的冲击”做出了敏锐的反应，其启蒙思潮，不可避免地接受了近代西方的人本主义的精神，特别是基督教关于人的观念和艺术上人道主义精神的影响，同时又继承和发展了前近代日本思想家安藤昌益和文学家井原西鹤各自孤立地形成的平等观，以及安藤昌益、山片蟠桃的“无神论运动”的精神。但是，日本社会与西方社会不同，其政治制度和家族制度都带有极浓厚的封建性质，作为个体的人，封建意识浓厚，缺乏科学知识，缺乏近代意识和人格平等的自觉性。

在这种背景下，1873 年（明治六年）福泽谕吉、西周、中村正直等一批启蒙思想家成立了“明六社”，并于翌年创办《明六杂志》，除了宣扬西方的科学技术和物质文明以外，还十分重视介绍和普及西方精神文明，提出了“自由民权论”，以尊重个人的人格和自由、平等作为启蒙的中心，同时提倡男女平等、一夫一妻制，以及信教、结社、言论的自由。从总体来说，启蒙的目的，是要从世界的视角出发，吸收西方的科学与民主思想，变革日本的传统的社会结构和文化结构，以确立近代自我的位置。首先，以确立作为新的文化结构的近代自我为先行，企图形成作为新的社会结构的市民社会，以功利主义、实用主义和理性主义作为其精神和行为的基础。但由于启蒙运动的夭折，在日本近代，未能完全实现以自由民主主义为基础的市民社会和确立近代的自我。日本的社会结构和文化结构，尽管受到“西方文化的冲击”，但是未能发生根本性的转变，相反不断强固传统中的封建性的一面，形成自由主义与绝对主义对立并存的局面。后来福泽强调学问对于“富国强兵”的必要，主张日本的独自国体和扩张国权，这种倾向发展到“脱亚入欧论”和“征韩论”，以及加藤弘之强调“国家不得已也要采取这种专政体制和限制国民的权利”，为明治专制政府辩护。这些都反映了这一时代的启蒙思潮的本质和局限。

值得重视的是，启蒙活动家们不仅致力于政治启蒙运动，而且直接进行文艺美学上的启蒙工作，这对于包括小说在内的日本近代文学的形成与发展，产生了直接而重大的影响。明治维新初期，全面实行欧化主义，引进大批西方文学，但是未能及时消化。这是因为一方面还没有相应的新美学理论体系来支撑，另一方面文学传统所带有的惰性，也不能适时地具备接受西方美学的新知识的能力。文学的启蒙，自然地选择文学结构的核心美学作为突破口。

西周、中江兆民和菊池大麓最早在翻译介绍西方美学方面做了出色的

启蒙工作。西周精通汉学，熟悉朱子学理；又曾受幕府派赴荷兰留学，有条件在厚实的传统学问的基础上，直接接受西方文化的洗礼，吸收正在风靡欧洲的实证主义理论，以及孔德、密勒的哲学思想和美学思想。

西周在《百学连环》(1870) 中将美学作为“佳趣论”列入哲学的一个分科，给美下的定义是“外形完美无缺者”，同时将文章学分为语典学、文辞学、语源学和诗学，将诗和音乐、绘画、雕刻、书法统称为“雅艺”，强调文艺“不重理而重意趣”，并对美、趣味和艺术做出了自己的解释。

在这一基础上，他写出了日本第一部独立的美学专著《美妙论》(1872)，开卷写道：

> 哲学之中有一种叫做美妙学的学问。此学问与所谓的美术有相通之处，是研究美术的原理的学问。

可以说，西周第一次将“美术”即美学作为一种学问，纳入整个学问体系，给予美学一个独立的位置，称为“美妙学”。全书由四章构成，内容大致可以归纳为两大部分：一是论述美学作为哲学的一个分科的理由和研究对象，认为人类除了道德，法律的规范之外，还存在美与丑的分辨要素，比如诗歌、散文都适用于美妙学的原理。二是论述美妙学的要素，说“美妙学的要素，一种存在于物中，一种存在于我中。存在于物中的要素就是物之美，足以使我感到适意之处；而存在于我中的要素则是人的想像力”。所以，他强调美的形成的条件，是“按照美妙学的理论，首先美存在于物中，但如果没有存在于我中的想像力来助成这种感受，也是无法感受到美的”。也就是说，他将美妙学分外部与内部两个构成要素，外部是通过人的五官来感受，内部就是“人情”和“助长此人情的想像力”，使人达到感动。他是用经验主义和心理主义来解释美妙学的人情，认为美是感觉上的印象和想象而产生的快感。

他的《百一新论》(1875)，不仅传播了实证主义思想，而且提出他对美学思想的构思，最早将美学译成日语的“善美学”，不再将美学作为哲学的分科，即第一次将美学作为一门完全独立的学科。他强调：(一)“善”就是美。他认为“所谓善，从其显形于物这方面来看，就产生出‘美’这一观念，从其显现于质这方面来看，就产生‘真’这一观念，而作物质这一点来看，就产生出‘善’这一观念”。这种“真善美观”是

与传统的儒教思想相应的。（二）“和”就是美。他认为东方美学中的“和”与西方和声学的 Harmony 是相通的，他说：“八音齐奏之时，并无孰高孰低之事，而是极为和谐的。”（三）节度与中庸就是美。他将儒教的节度思想和中庸思想应用于艺术的目的论和功能论，主张文艺是让人感动之物，应“去掉过分淫乱和过分残忍之事”。这种关于美与艺术的思想，体现了东方思想与西方思想的结合。可以说，西周从引进西方美学之初就注意将西方美学思想植根于东方美学思想土壤之中，并将两者相融合。

西周于 1878—1879 年还翻译出版了般奚的《心理学》（上下卷），它从知、情、意三方面，比较完整地论述了心理学的美学。

中江兆民与西周不同，他本身没有系统的美学专著，只是在《一年有余》和《续一年有余》（1901）中，阐释维隆美学的观点和零散地抒发对艺术的鉴赏与批评，未形成自己的体系。尽管如此，他译著的美学理论，作为美学启蒙的一环，对于推动日本近代文学形成的作用是不能忽视的。

中江兆民于 1883—1884 年翻译出版了维隆的《美学》，即通称《维氏美学》（上下卷），从孔德的实证主义和斯宾塞的进化论出发，排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性。它的绪论论述一切艺术都是通人情的，艺术方法有三种，一是“模拟善人之迹”，二是“务求其似真”，三是“将感慨表露于外”。其本论，包括美学基础论、技术论以及美术各论，将美学定义为：“审美之学乃是谈论艺术之美的学问”，将艺术分为“使人眼目愉悦的艺术”和“使人耳愉悦的艺术”，并从理论上解释其各自的意义和本质。

文部省于 1877—1880 年主持翻译出版的《百科全书》，其中包括美术分册，收入了菊池大麓译的《修辞与文采学》，它除了论述修辞学之外，还运用心理学的美学来探讨语言美的种类和效果，以及诗的本质和分类等。

这些翻译的西方美学，对于日本近代的文学艺术思想和美学思想产生了重大的影响。日本近代美学就是在这个基础上构建自己的理论体系的。同时，值得一提的是，美国东方美术研究家劳诺洛萨于 1882 年 5 月在东京作了题为《美术真说》的讲演，提出了他的美学观，即“以娱乐人心，使人的气质和品格趋于高尚为目的”，并呼吁振兴面临危机的日本传统艺术，强调了其重要性和必要性。这种传统的艺术精神与西方艺术精神的交流，也促进了新的西方美学的传播，促进了近代文学的发展。

第二节　翻译小说的意义

从近世向近代转型，日本接受西方文明，是从16世纪末西方传教士东渐开始的。但翻译西方作品，则是始于18世纪中后期，先从翻译医学、天文学、化学等实用科学开始，当时翻译文艺作品只有青木昆阳翻译了四首《劝酒歌》(1745)、前野良翻译了拉丁语诗集（1779)，还有司马江汉所译有关西洋画技法的书，而且是在小范围内散发。主要原因，一是当务之急是引进实用科学，学外语的目的也是为此，文学不仅尚未作为独立的学科受到重视，而且被认为是"无用之物"；二是受外国语能力的限制，此前学外国语主要是荷兰语，幕府制定的《荷兰百科辞书》也未能按计划完成，未能顾及翻译外国文学作品。1853年随着黑船来日，开始学习英、法、俄语，人们才初步具备用这些语种翻译文学的能力。最早翻译文学作品始于19世纪中叶以后，黑田麴庐通过荷兰语本翻译小说《漂流记》(1850)，甚至将鲁宾孙误解为作者。其后横田由清重新编译，译名为《鲁宾孙漂流记》(1857）等。最早介绍到日本的翻译作品还有《一千零一夜》和《伊索寓言》等。

尽管是出于宗教的动机，翻译了《赞美诗》（1874)，在当时来说，作为日本文语体译文，是最美的文章之一，不仅可以作为文艺作品来享受，而且对近代日本翻译文学产生了积极的影响。但这一时期，从翻译的目的和态度来看，真正从文学的立场和观点出发翻译的作品并不多。

这个时期，大众对沿袭近古通俗小说传统的戏作小说逐渐失去兴趣，但新的小说并未诞生。企图通过翻译西方的近代作品，以一扫戏作小说的氛围，这就成为文学启蒙的首要任务。明治十年（1877年）前后，日本文坛掀起了一股介绍西方小说的"翻译热"。至明治二十年代达到了全盛，翻译与创作的比率是，翻译约占创作的二分之一。①

以文学启蒙为目的而翻译的先驱者是织田纯一郎。他翻译英国政治家、作家利顿的《阿内斯特》和《艾丽丝》，译名为《欧洲奇事·花柳春话》(1878)，《柳桥新志》的作者成岛柳北为译本作序，写道：

① 太田三郎：《翻译文学》，收入讲座《日本文学史》(第14卷)，岩波书店1959年版，第9页。

泰西诸国，人人谋实益，说实利，敢问风流情痴之事，这极其荒诞。余曾欧游一年，耳闻目睹，彼我之情相契，毫无差异。……情史于世，果为何用。偶尔作诱淫启荡之具而已。噫吾徒之情人，生此情界，以读情史，此亦造物主之赐。人岂同草木，如花柳亦有情，人岂可不如花柳耶。

织田纯一郎还译了《庞培的末日》，译名为《奇想春史》（1879）。译者在译文序中“介绍英国近世的风俗人情、政治家的隐秘、党派的秘密、贵贱之别、贫富之差”。他还说，英国小说“细探古今之人情，记远近之异俗，一读足以详知世人之悲欢正邪矣”。

他们强调的一个共同点，就是人情乃万国共通，翻译小说的目的是突出文学的人情性，开始意识到通过西方文学来了解西方人的人情世态。

其后与自由民权运动相呼应，出现了一批具有强烈政治意识的翻译小说，如川岛忠之助译《虚无党退治奇谈》（1882）、《俄国虚无党事情》（1882）、宫崎梦柳译法兰西革命记《自由凯歌》（1882）、《虚无党实传记鬼啾啾》（1884）、樱田百卫译法国革命起源《西洋血潮小风暴》（1882）等，其翻译目的是与政治密切相连的。正如坪内逍遥在《自由大刀余波锐锋》中所指出的：“政自由，则国民和。国民和，则国治。一人以国为我，舞文弄权之时，则国衰，诚以为戒。”

一般来说，这类作品翻译方法并不严谨，多为旧形式，意译、编译，甚至是改写，且以汉文翻译，用语生硬，如将“接吻”译作“朱唇ヲ一嘗スル”（舔舔红唇）等。

在此前后出现了一批具有艺术价值的小说，如当时还是东大学生的坪内逍遥用笔名意译了司各特的《兰玛穆阿的新娘》，取名《春风情话》（1880），全译了莎士比亚的《尤利乌斯·恺撒》，译名为《恺撒奇谈·自由大刀余波锐锋》（1884），而且一扫以前生硬的翻译调，按纯文学的形式用和汉混合体翻译出来。它作为翻译纯文学的先驱而引人注目。二叶亭四迷翻译了俄国屠格涅夫的《父与子》，译名为《虚无党性格》，是最早用口语体翻译出的小说。此外，译坛还将左拉的《小酒店》、易卜生的《玩偶之家》、陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》、《卡拉玛佐夫兄弟》、莫泊桑的《女人的一生》等一批西方小说名著陆续翻译过去。译者的目的意识非常明确，首先是重视文学的价值，强调通过翻译小说来了解西方的现实与人生，尤其是西方人的感情世界。这就是翻译外国小说的真正价值之

所在。

总体来说，翻译小说主要以英、俄、法的作品为主，其目的：一是出于宗教的动机，二是为实现政治的目标作鼓动，三是确立文学以人情为本的价值，因而它加强了文学与人生、现实的联系，在表现抒情的、主我的感情的同时，还体现了自我的理性的反省和对人生与现实的探求。最后这一点，对于近代小说的启蒙是非常重要的。

当时最早关注翻译批评的高山樗牛于1895—1896年在《太阳》杂志上发表了《翻译时代》等文章，强调翻译的要旨在于为了让日本人知道自己国家难以见到的优秀而有趣的东西，向自己国家介绍他国人的希望、感情和道义心。因为日本的思想，尚未达到19世纪思潮的水准，为了对世界文化做出贡献，必须推进到同欧美各国平行的水平，翻译外国书籍，是提高国民思想的最佳手段。他特别主张要及时翻译西方哲学史、印度哲学史、人种学、人类学、语言学的佳作。在文学方面，希望通过介绍欧美的东西，以提高自己国家的文学水准，展开自己尚未艺术形象化的感情世界。

启蒙翻译小说流行期时间很短，明治十年代，作为对西方文学的反动，文坛上又重新出现以井原西鹤的浮世草子等为中心的近古通俗小说的回潮。尽管如此，这些翻译小说展现了适应新时代要求的新理念和新形式，从而提高了大众对小说阅读与欣赏的热情，对于开辟新文学的发展道路和促进近代小说的形成，也产生了重大的作用。同时，翻译小说是在自由民权思想诱导下发展起来的，大多数具有浓厚的政治色彩，成为启蒙文学思潮的基础，也成为以宣传政治思想启蒙为目的的政治小说诞生的刺激剂。当启蒙家认为翻译小说已经不能完全适应日本国情的时候，他们就亲自动手创作自己的作品，作为自由民权运动的思想武器，政治小说便应运而生。这是日本近代启蒙文学的一大特色。

第三节　政治小说的角色

1882—1883年前后，政治小说在自由民权运动的漩涡中涌现出来。顾名思义，政治小说是与政治密切相连的，是当时昂扬的政治思想的产物。它对于民选议院、组织政党、公布宪法等，在思想上起到一定的促进作用。

最早将小说与政治联系起来的人，是自由党总理板垣退助。他于1882年访问欧洲时就在日本如何普及自由民权思想的问题进行探讨，得知最好的办法就是让国民读政治小说，于是他购买了许多西方的政治小说带回国。这对于关心政治小说创作的知识界，无疑是很大的刺激。

在政治小说诞生之前，一些政治启蒙家开始身体力行，在尝试解决小说与政治的联系问题。福泽谕吉的《世界国尽》（1869）、《畸形姑娘》（1872）等就是采取童谣体、寓言体，来描写西方世界的事情，讽刺本国的封建的生活态度。中江兆民的《三醉汉谈治国》（1869）则是其中出类拔萃之作，它描写三个政见不同的人在酒后围绕自己的政治信仰进行了一场争辩，一个主张"国权论"，鼓吹为了摆脱后进国必须对外侵略。一个主张"民权论"，实行自由平等。另一个则介于二者之间，强调"调和论"，采取从上"恩赐民权"到从下"恢复民权"的政治渐进主义，以此宣扬立宪民主政治。这部作品摆脱了以往政治小说的政论形式，而采取对话形式，这又是一种新的小说表现形式。

但是，作为政治小说的第一作，则是户田钦堂的《情海波澜》（1880）。它采取近代以来沿袭近古通俗小说的戏剧性的讽喻形式，表达了对自由民权的政治要求，以及阐明国民、民权和国会的关系。

矢野龙溪的《经国美谈》（1883），是政治小说具有影响力的作品，它取材于古希腊正史。作者就其执笔写《经国美谈》的意图时说：

> 取枕上之书读之，卷中往往记希腊齐武勃兴之事迹。其事奇异，不加粉饰，足以愉悦人心。因而，欲译述之，乃索诸家之希腊史，惟其书甚少。……遂生学写小说体之念。然余之意，在于记正史，因一般小说可随意变更事实，颠倒正邪善恶。余欲于事实中稍施润饰，以此速成腹稿而书之……

这可见矢野龙溪写政治小说的目的意识非常明确，他是要借出场人物的口，以叙述事实的方式，披露自己的"有序改进"的政治理念，讴歌自由民主的政治理想。可以说，它不仅是政治小说的成功之作，而且在探索政治与小说结合的可能性方面，取得了宝贵的经验。柴四郎以东海散士的笔名发表了《佳人奇遇》（1885）小说开卷写道：

> 东海散士一日登费府独立阁，仰观自由之破钟，俯读独立之

遗文，当时美人举义旗，除英王之虐政，终能追怀民族独立自主之高风，不堪俯仰感慨。慨然倚窗眺望，见二少女绕阶登来。

小说主人公东海散士，与二佳人奇遇，了解到她们的父亲因反对腐败的帝制，被作为反叛者而被宣判死刑，于是他携二女幽兰和红莲亡命美国，以此展开故事。作者虽然也写了东海散士爱恋幽兰，幽玄和红莲也爱慕他的这段感情故事，但他还是突现政治小说的中心主题，主要通过描写世界弱小国家的衰亡史，对大国的欺压小国表示愤慨，以影射和批判国内的专制政治。

此外，政治小说中具有代表性的作品，还有须藤南翠的《绿蓑谈》(1886)、《新妆之佳人》(1887)和末广铁肠的《雪中梅》(1886)等。

有研究表明，从1880年政治小说第一作问世，到1890年自由民权运动画上句号为止的十年间，共发表了220乃至250部政治小说。这类小说直接产生于自由民权运动，大多是作为政治宣传用的，所以是属于政论式的，缺乏人物性格的描写，比如只描写人物生活表面的新，而缺乏挖掘人物在封建压抑下的苦恼的内心世界，更没有正确理解文学对人生与社会的独立意义。文学不仅是将现象作为现象来描写，还必须涉及和把握这个时代的人生与社会的本质，接触日本近代社会的基本矛盾，即表面上近代化，而实质上是封建的这一基本矛盾。

正如上述，由于政治小说大多数是出自自由民权运动领导人之手，他们将自由民权运动单纯看作是解决政治及政权问题，所以就从一种封建的“经世济民”的指导意识出发，将政治小说的作用看作是普及民权思想，对国民进行教育。政治小说未能抓住民众生活中的基本矛盾，并在文学上探求反映这些矛盾，也就更谈不上写出典型来，只是对品位低俗的戏作小说进行改良，基本上未能摆脱戏作调，未能提高近代小说的品位。有些政治小说甚至一方面宣扬自由民权，一方面却又侮辱民众。所以，德富苏峰在《评新近流行的政治小说》一文中指出大部分政治小说的共同缺点是：(一）不具备足以称做小说的体裁，(二）没有故事情节，(三）没有变化的趣味，(四）只描写表面的事物，(五）没有描写英雄人物。

尽管政治小说存在种种缺陷，但从小说发展史来看，它是不可或缺的，其在过渡阶段所起的作用是不能忽视的。美国学者唐纳德·金指出：“1880年代的政治小说，作为即将终于到来的近代小说的桥梁，在日本文学史上是不可或缺的存在。从文学的标准来看，几乎都是很不成熟的作

品，但是，当代最有文才的几个作家，不满足于在戏作文中韬晦自己，认真地用一支笔向政治小说领域挑战。”①

自由民权运动于1885年发展到顶点，开始落潮。作为近代人的自觉尚未发展到国民的规模，近代的自我并未完全确立，就被纳入绝对主义天皇制的框架内。政治小说因而只盛行短时间就终结了。这就大大地推迟了近代小说的正式诞生，妨碍了将政治小说提高到写实主义文学的水平，更失去了进一步开拓批判现实主义道路的机会。因此，近代日本文学没能像西欧那样在启蒙运动中首先确立浪漫主义与写实主义、批判现实主义，相反，在国粹主义思潮高涨的情况下，以三宅雪岭、志贺重昂等为首成立了政教社，并创办《日本人》杂志，反对欧化主义，拒斥模仿西方文学，提倡“日本精神”。它们与德富苏峰创办宣传平民主义的民友社及其《国民之友》等杂志，北村透谷、岛崎藤村创办的鼓吹男女平等的《女学杂志》，形成了尖锐的对立与对抗。

第四节　改良小说的历史位置

在启蒙思想的引导下，近代美学思想、翻译小说，政治小说，以及新体诗的产生，成为这一时期改良文学的一大特色，通过这几方面的发展过程，移植西方的近代文学思想和形式，逐渐变革儒教的劝惩主义文学观念和戏作的文学形式，尝试着进行种种文学改良、小说改良。

日本的文学改良、小说改良主要表现在以下几个方面：

第一，首先是文学优选问题，即采用达尔文作为近代思想第一原理的《物种起源》中的“进化论”和斯宾塞的《生物学原理》中的“优者生存论”的思考方法，其特征是立足于生物学的进化论，进而类推社会学的进化论。尤其是斯宾塞的《社会静力学》，将进化论引进社会学，认为分化、发展的社会优于单调、静止的社会，它对于日本近代文学、近代小说的发展产生的影响是深远的。1882年，井上哲次郎就引进当时流行的进化论社会学，并应用到文学上，进行诗歌改良，提倡明治诗必须是作为明治的诗，与汉诗及和歌不同的“文语定型长诗”，为新体诗开辟了道路。从生物学的观点来说，是以文学传统为母体，引进西方的文学，相互交汇而产

① 唐纳德·金：《日本文学的历史》（第10卷），中央公论社1995年版，第163页。

生新的文学实体。这一新的文学实体，正是某些传统文学特征的继承与延续，并在更高层次上获得发展。也就是说改良文学，首先要引进西方近代文学来改造、完善和丰富传统，从而创造出一个全新的传统的文学实体。从这个意义上说，文学传统就像生物的遗传，有一个进化与淘汰的过程。然而所谓文学“进化”主要从形式上着眼，改变一些不同的形式与体裁，没有把握文学与时代的真正关系，因此它虽然也反对封建专制，但更多是注意文学形式与体裁的改革，这种以庸俗社会学进化论作为实践哲学，自然派生出改良主义，因而政治小说出现之后，改良主义就波及文学领域，出现了新体诗运动、《小说神髓》、“改良和歌”和“改良戏剧”等动向。

第二，通过翻译小说，认识了文学的新概念，小说的作用和作家的任务，初步把握文学的独立价值。幕府末期以来，上层社会流行实用主义，将文学置于诸学问之下，流行所谓“文学无用论”。西周点燃了近代文学的黎明之光，他在《百学连环》里第一次将“文章学”（Literature）译做“文学”，并将文学列在诸学，即精神学和物理学之中，给文学的“近代性”的特质下了定义，将西方美学思想移入近代日本文学的世界，促进了文学理论批评，使文学摆脱了从属宗教、道德、政治的倾向，促进了文学的自律性发展。1881 年 4 月刊行的《哲学字汇》将它明确定译为“文学”，确立文学在艺术体系中的位置。此后，福地樱痴公开提出“文学有用论”，强调文学的独立价值，认为“文学是文明之花，有无文学关系到国家的文明盛衰”，“文学、音乐、戏剧三者是人文的三大必要的用具，若不备其一，不仅不足以观察其国情，而且难以确保其独立的人民的体面”。从这种立场出发，他主张以西方文学为标准改良文学，改良小说。

通过翻译小说，作家陶醉于西方文学，但并不意味着所有作家放弃日本文学的传统。成岛柳北就主张，首先从东方立场出发，引进西方若干知识。他在反对“诗歌无用论”时指出，无论东洋还是西洋，作为一个文化国家，从古时就尊重诗歌，诗歌有擅长于写风俗和模民情之效。有贺长雄发表《文学论》（1885）从儒教观点出发论述文学，宣扬东方思想，企图以此调和与整合西方的理学，作为对抗西方的文学理论和欧化主义，在文学上贯穿“和魂洋才”的精神。

确立文学的独立价值，就必须对旧文学进行变革，摆脱“劝善惩恶论”的戏作文学观和纯粹功利的政治文学模式，建立一个以人学和美学为基础的独立的文学类型。以坪内逍遥的《小说神髓》的问世为标志，启蒙

文学运动就承担着变革一切旧文学的任务，渐渐形成独自的启蒙文学理论，与二叶亭四迷的近代启蒙文学实践而创作的小说《浮云》一起，形成体系的新文学观，促使近代小说的观念和文学理论的体系化。

第三，文学论与美学论、心理学论的结合，求其文学方法论的革新。西周在美学和心理学领域的研究成果，比如他的《百学连环》（1870）、《美妙学说》（1877）、《心理学说一斑》（1878）和译作《宾般氏心理学》（1875—1879）等，对于建立日本近代文学观念和方法起到了启蒙的作用。首先，他用儒学的观念来陈述西方心理学的内容，主张心理分为“智、情、意”，而三者中以意为主。其次，他以“人性”作为美学原理的基础，以辨别美丑为目的。总之，西周将文学作为人的精神文化之一，自觉地给文学定位，并建立了日本近代启蒙文学理论的基础。其后，菊池大麓译《修辞及华文》（1879），大森雅中的《美术真髓》（1882），以及外山正一讲授的进化论和心理学，尤其是中江兆民译的《维氏美学》（1883—1884）排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性，与前近代以来的戏作文学理论完全相悖，开始建立日本近代文学的理论体系、实证主义的理论体系，促进以小说为主流的日本近代文学的形成和发展。

第四，学习西方近代文学一个重要特征，就是进行文体改革，使用新的文体。日本文体受到中国文章的影响很大，古代使用汉文体。到了平安时代，以女性文学为中心产生了口语体的假名文。自镰仓时代起，言文分开，口语和文章之间差别很大。其后出现的和汉混合文语体，一直沿用到江户末期。明治维新以后，为了使文章能够自由地表达近代人的思想感情，以及通俗易懂，就必须排除前近代存在的两种文体的障碍：一是沿袭传统的中国文章使用的文体，一是基于古语文法的文语文体，摸索和实践各种新文体。其中先后出现过两种极端的倾向。明治初期，即在鹿鸣馆时代推行表面欧化主义政策时，出现过激进的罗马字体运动，即国字改良运动。明治中期，以国粹主义思潮为背景，又出现过保守的倾向，主张使用元禄式的雅俗折中体，还有汉文直译体、西文直译体和汉洋调和体普通文运动等。

但是，影响最大的是言文一致运动，它不仅促进文学改良运动，而且对于启蒙期的普及教育和文化，表现言论思想自由，以及近代文艺的发展都产生了极大的作用。在文学界，最先书写言文一致体的是外山正一、井上哲次郎和矢田部良吉的《新体诗抄》（1882）、二叶亭四迷的小说《浮云》（1887），后来发展到用近代口语体创作写生文、新体诗以及革新短

歌、俳句，完成言文一致体的历史性的转变。

文学改良运动，首先是从诗界开始。1882 年，在启蒙思潮和自由民权运动的影响下，诗界反对旧汉诗、和歌吟咏花雪月的趣味，提出了创作符合新时代要求的诗。于是展开了新体诗运动。这一运动以《新体诗抄》为先导，一方面介绍西方的诗，一方面用改良的形式创作诗，进行诗歌改良的尝试。新体诗运动，主要模仿西方诗的形式，从内容来说，它们宣扬了近代精神——自由民权。所以又称“自由民权诗”，反映了资产阶级革命的热情，它所具有的启蒙意义和历史价值是不能抹杀的。新体诗的实验，经过山田美妙的《新体词选》（1886）发展到森鸥外的译作《于母影》（1889）、北村透谷的《楚囚之诗》（1889）、《蓬莱曲》（1891），标志着新体诗从草创时代到稳定时代，完备了新体诗的艺术价值，从而催促近代诗的诞生。

其次，是小说改良运动，以坪内逍遥的文论《小说神髓》（1885）的出现作为导火线。《小说神髓》批评了江户文学传统，排除了戏作文学的劝善惩恶主义，从封建性的文学观中解放小说，根据近代的文学观，以写实的手法来表现社会的人情和世态风俗，从而酿成改良的机制，促使二叶亭四迷的写实主义小说《浮云》的诞生。

总括来说，近代日本文学从翻译小说、政治小说和新体诗的兴起，到改良文学运动，至少在两个方面促进了日本近古文学向近代文学的转变，一是反对封建传统的文学观方面；二是反对传统的文体方面。所以，文学改良运动在日本文学史上的作用是不容忽视的。但是，以诗歌和小说为主的文学改良运动的基础，是以明治维新后新生的革命不彻底的资产阶级和没落的旧士族为主体的，他们的力量十分薄弱，既无力彻底改革残存的封建制度，又无力进行彻底的文学革命，再加上文学改良运动的展开是在1883—1884 年进行的，这期间发生了一系列镇压自由民权运动的事件，明治政府正向确立绝对主义天皇制迈进，资产阶级的革命热情受到了扼杀，缺乏浪漫的激情，给近代文学带来了种种的弱点和局限。所以，近代日本文学不像西欧那样，在资产阶级社会发展期就以浪漫主义为主要文艺思潮，到了成熟期才转向写实主义，恰恰相反，浪漫主义发展到诗歌以后，以小说为主体的散文文学就朝写实主义方向发展了。

另一个问题，在文学上近古向近代转型，其中心问题是如何对待文学的传统与近代问题，即对传统的再评价问题。启蒙思想家中的福泽谕吉主张全面吸收西学，而对传统特别是对儒学采取彻底否定的态度。中

江兆民则主张学习西学的同时，也要学习汉学，使传统与现代结合。但是，他们更多的是集中关心西方的制度改革，继他们之后主张文学改革的森鸥外、夏目漱石则把注意集中在改革与传统的关系问题上。他们主张在和洋文学的对立中，借助西方文学观念与方法，来完成日本文学传统的创造性转化。幸田露伴、尾崎红叶等，则是主张以传统主义反对"欧化主义"，从伦理至美学意识，执著于立足东方传统，贯彻传统的美学情趣。

第七章 近代小说的创始

坪内逍遥与近代早期写实主义小说——二叶亭四迷的小说论与《浮云》——森鸥外与近代早期浪漫主义小说——森鸥外的《舞姬》三部曲及其他

第一节 坪内逍遥与近代早期写实主义小说

日本近代小说的形成，并没有像西方近代小说那样、以浪漫主义作为开端，而是以写实主义的诞生，迎来了近代曙光。

近代写实主义文学的创始，与坪内逍遥（1859—1935）的名字是联系在一起的。坪内逍遥，原名坪内雄藏，是文学理论家、小说家、剧作家和莎士比亚研究家和翻译家、教育家。他出身于下级武士家庭。父亲颇有儒学的教养，他自幼受过严格的汉文教育。母亲是町人出身，爱好江户文学，他又受母亲爱好学艺的影响，幼年曾爱读江户末期的通俗小说“草双子”，少年时代起爱欣赏歌舞伎和江户戏作小说，接受戏作调文体的熏陶。据说，当时他读的书上千册以上。根据他自己的回忆，近古以来的戏作文学作品，他“悉数尽读”。他对曲亭马琴尤为执著，反复阅读马琴的书，认为马琴出类拔萃，是伟大的作家。进入名古屋英语学校之后，对西欧文学开始产生了兴趣。他后来的文学态度，就是由这几方面的因素所决定的。

坪内逍遥在名古屋英语学校就读时，就曾想过放弃学业，到东京师从假名垣鲁文。1876年他接受爱知县的选拔，如愿进入东京开成学校（今东京大学），专攻英国文学。入学之初，他抱着立身出世的思想，曾一度立志从仕从政。然而，在与文艺批评家元祖、对以英美文学为主的西方文学有较深造诣的高田半峰的启迪下，他又舍弃不了文学，而且更广泛地关

心西方文学，尤其是最喜读斯各特和利顿的小说。

坪内逍遥产生小说改良主义思想，就是始于就读东大这一时期。直接的契机是，1880 年美国教师方顿在考试时，让逍遥分析莎士比亚《哈姆雷特》中的王妃的性格，逍遥用儒教的封建伦理观和戏作小说的劝善惩恶文学观，从道义上对王妃加以严厉的批判，结果考试失败。这对逍遥是一个很大的震动，深感自己有负于恩师高田半峰的指导。从此，他不再凭兴趣耽读西方小说，而注意并涉猎西方的文学理论和文学批评。但是，当时东大图书馆中的西方文学书籍仅限于小说和少数修辞学的书，文学论、美学论的单行本几近于无。他只好翻阅外国文学杂志刊载的文学评论文章和英国文学史书上的有关评论部分。其后他写《小说神髓》（1885 年 9 月—1886 年 4 月）所用的材料，大都是这个时期搜集的。

1882 年高田半峰协助著名政治家大隈重信组织立宪改进党，主张渐进的改良主义。当时自由民权运动与群众斗争结合，掀起了一系列农民的斗争，至 1885 年达到了高潮，明治政府开始压制自由民权运动。青年知识分子对民主、自由的渴求，使他们深刻地体会到理想与现实的矛盾，开始排除对现实的主观的空想，而产生忠于现实的现实主义的态度。同时，以启蒙为宗旨的政治小说，随着民权运动的失败而走向衰落，启蒙文学也渐次退潮。然而，启蒙思潮一经迸发，是任何势力也无法完全抑制的，实际上它酝酿着更大的热情和力量。其时，西欧写实主义的发展达到了顶点。作为日本近代小说的第一声，写实主义文学理论在这种不安定的时代背景下开始形成。坪内逍遥首先肩负了这一历史使命。他受到西方文艺美学理论的影响，尤其是受到中江兆民译《维氏美学》的直接影响，写了《小说神髓》，对近代写实主义小说的诞生产生了重大的影响，确立了他的日本近代文学创始者的地位。

坪内逍遥在《小说神髓》中，直接引用了《维氏美学》的内容，并以此作为其新理论的依据，最早提出了“真”是唯一的文学理念，奠定了写实主义文学理论的初步基础。并且作为与之对应的实践，创作了小说《当代书生气质》，展开了文学理论和文学批评的活动。

《小说神髓》的构思始于 1883 年。最终完成于 1886 年 4 月，以《小说神髓》为名，由松月堂分九卷印制。同年 5 月分上下两卷出版单行本。

坪内逍遥撰写《小说神髓》的目的，正如作者本人在序言中所说的，是“以期我国小说从现在起逐渐取得改良与进步，殷切希望看到我国小说最终凌驾于西方小说之上，看到我国小说能与绘画、音乐、诗歌同时在艺

术上焕然一新”。其内容，上卷是原理篇，包括小说总论、小说的变迁、小说的眼目、小说的种类和小说的裨益；下卷是技术篇包括小说法则总论、文体论、小说情节安排的法则、时代小说的情节安排、主人公的设置和叙事法。

首先，《小说神髓》原理篇主要是明确提出小说的定位。他针对当时重视短歌而轻视小说的倾向，明确提出小说是一种艺术形态，有其独立的价值，从而确立小说在艺术上的相位。同时强调小说的主体性，小说只受艺术规律的制约，而不从属于其他目的，比如不从属于政治、宗教和伦理道德的目的。而且，他将小说作为第一文艺，批判了当时流行的江户时代的文学观，指出：

> 根据我国过去的习尚，总认为小说是一种教育手段，不断提倡劝善惩恶小说，而实际上……争相取媚于时尚，编著残忍的稗史或刻画鄙陋卑猥的情史以相迎合，但由于劝善这种表面的名义又难以舍弃，于是加进一些劝善的主旨来曲解人情世态，编造一些生硬的情节。

也就是说，要确立近代小说的主体，就必须批判迄今占据小说主流的戏作小说的儒教劝善惩恶观念，反对纯功利主义的文学观。在批判劝惩文学观的基础上，他强调：

> （艺术的）美妙之处，在于出神入化，使观者于不知不觉中感得幽趣佳境，达到神魂飞越的地步，这才是艺术的本来目的，是艺术之所以为艺术之处。至于气韵高远，妙想清绝，由此而提高人的品质，那是偶而的作用，不应是艺术的目的。……艺术的最终目的所在，则不外是使人赏心悦目而已。

其次，规定小说的内容。他强调小说以写人情为主，批评曲亭马琴的劝惩主义，这是他的小说论的最重要的论点。他指出：

> 小说的主要目的，是写人情，其次是写世态风俗。

坪内逍遥还补充解释，所谓人情就是“人的情欲，就是指所谓的一百

零八种烦恼"。也可以理解为写人的情欲，就是写人的"喜怒哀惧爱恶欲"七情，即写人的心理；写"世态风俗"就是写现实。据此，他批评他曾经倾心过的曲亭马琴的《八犬传》中的"八犬士是仁义等八个德目的傀儡，很难说他们是有血有肉的人。作者的本意源于将八种德目加以拟人化，写成小说，所以将这八犬士的行为写得完美无缺，以寓于劝惩"，"只知道将劝惩作为小说的主要目的，就会把作为小说的中心的人情写得十分疏漏。因此，马琴的八犬士，只是理想的人物，并不是当今世间上的人的真实写照，所以才产生了这种不合情理之作"。他还称赞本居宣长将《源氏物语》概括为"物哀"的审美情趣，以及"人情有感于物"的论点，"是充分理解小说的主题，充分阐明了物语性质的见解"。同时，他批评了有许多"国学者流""牵强附会地将《源氏物语》的主要目的说成在于劝善惩恶，得意洋洋地给予种种解释，岂非大错特错?"

坪内逍遥批评了小说以劝惩为主要目的，但并非完全否定小说的教诫作用。他认为，劝惩小说虽不能马上成为奖善的媒介，但可能成为冥冥中唤起人们的良心的一种手段。即可以起到潜移默化的作用。他说，"艺术之妙技入神臻于完美境界的作品，虽说可以激发人的心灵，冥冥中使人气品变得高尚，对教化有所裨益；但那可以一说是由于妙技入神，自然而然产生的结果，绝非艺术之目的"，所以他将小说的目的区分为："直接的利益，就在于愉悦人们的'文心'"，即让人们产生种种"美妙的情绪"；"间接裨益是多种多样的。如可以使人们的品位高尚，可以对人进行劝奖惩诫，可以补正史的缺遗，可以成为文学的楷模，这些都属于它的间接裨益。"也就是说，他是从广义上来解释教诫作用的，他认为教诫不仅限于仁义道德，而且包括对人有所告诫的、具有改善内外面貌力量，也包括使人开悟之道之为何物，或使人了解情欲之无限纷繁，这些都是属于教诫的一部分。

再次，在技术篇规定小说内容形象化的方法。坪内逍遥提倡写实主义的方法是近代小说的基本创作方法。他说：

> 小说的主要目的是写人情，但如果只写其表面，还不能算是真正的小说，必须穿及其骨髓。……如欲穷尽人情的奥秘，获得世态的真实，就只有客观地将它摹写出来。

也就是说，写人的真实，写人的心理活动的真实为主，作为方法论提

倡对人物心理的剖析，以弥补近古和前近代的戏作小说和近代的启蒙政治小说描写人物心理不足的缺陷。主张“摹写人情，摹写世态，摹写一切的东西都应尽力促其逼真”，而排除写“马亭式的理想人物”，即排除用封建主义的伦理思想将人物理想化。

最后部分是关于文体论，坪内逍遥将文体分为雅文体、俗文体和雅俗折衷体三种，认为古代的雅文体，不适合描写现代的人情世态；近古和前近代戏作小说的俗文体，又容易流于鄙俗，所以他提倡雅折中体，即他所说的“雅言七八分的雅俗折中文体”。

坪内逍遥还针对以劝善惩恶为目的的戏作小说和宣传政治思想为目的的政治小说，概括性地提出了近代小说的四大裨益：（一）提高人的品格；（二）劝奖惩戒；（三）正史补遗；（四）构成文学楷模。其中心意思是强调小说的直接目的是愉悦美的情绪，间接目的是培养人的高尚品格，而否定戏作小说的“教诫”的目的。但是，问题正如日本文学史家小田切秀雄在《明治・大正的作家们》一书中所指出的那样，逍遥统一地提出写实主义的追求真实和文学作为社会机能的“小说之裨益”，这基本上是卓越优秀的，……我们从上述列举出的四种裨益中可以看到这一点。正是这种倾向，在逍遥自身其后的生涯中，成为其重要的特质。①

总之，从整体上来说，坪内逍遥的《小说神髓》从内容到形式提出了一套伟大变革的主张，对于日本近代写实主义小说的诞生，无疑起到了催生的作用，但也带来了很大的缺陷。实际上，他的写实理论，是朴实的现实反映论，只停留在现象的、凡俗的写实方面，虽然也提出“穿其骨髓”，但却又认为“只应当旁观地如实摹写”，所以他未能将其“表面”和“骨髓”看作是现象与本质的问题来思考，其缺陷是：

第一，它只注意把握写“真实”的技巧，如实地描写现实的外表现象，而没有深入地写出它的内在实质和写出典型环境中的典型人物，忽视真实与典型的关系，其对人生和社会的历史性意识非常薄弱，几乎未能提出对人生和社会的批判的基准。

第二，它强调对现实的真实描写，却又认为作家不应解释自己所描写的现象，更不应评判它，从而排除现实主义创作的表现理想，将现实与理想对立起来。其实，现实主义要求真实地描写现实，并非不表现作家的理想，恰恰相反，它是通过艺术的形象的典型化来表现理想的。而且理想也

---

① 小田切秀雄：《明治・大正的作家们》，第三文明社 1978 年版，第 23 页。

是有符合现实的发展趋向的一方面。

第三，它强调写人的“情欲”，主张文学论和心理学原理结合，即应用心理学来摹写人的内心世界，这是一种进步。但在创作方法论上，却没有进一步说明如何运用心理学原理，而心理分析学说是近代写实主义小说的一种重要的表现能力，是构成近代小说的一个重要因素。

坪内逍遥的《小说神髓》揭开了近代小说的序幕，奠定了近代小说的理论基础。他是以批判曲亭马琴为代表的近古文学观为出发点的，但他没有完全否定曲亭马琴小说的历史价值，而且对其绝对价值给予很高的评价，认为曲亭马琴文学的水平，“可以说是在西方的莎士比亚古典剧、易卜生、斯特林堡等近代剧之上”。他在《回忆漫谈》中还承认，“作为排斥曲亭的发起人，这是颇为滑稽的矛盾”。这反映了坪内逍遥在转型期对待传统和近代接合的矛盾心态和探索两者结合的强烈欲求。

这一点，在以《小说神髓》作为理论依据创作的实验性的小说《当代书生气质》（1885）中也反映出来。坪内逍遥写这部小说的意图，用他本人的话说，就是“穿其骨髓，就要专推心理学上的道理，以写书生的情态”。小说通过几个从事自由民权运动的书生与封建专制斗争与妥协的侧面，描写了他们的种种不同的柔弱性格，来展开转型期东京书生的风俗画卷，但贯穿了“没理想”的精神。对书生的现实生活的真实，也是以旁观者的态度作写生式摹写。因而，他没有切入主观的意念，挖掘作品人物的内心世界，把握他们的妥协的苦恼与矛盾，写出人物的性格变迁。

而且，坪内逍遥将他笔下的书生们作为理想主义者而加以全面否定。还有他在采取写实手法的同时，又留下了作为近古通俗小说形态的滑稽本、人情本的讽喻惩戒手法的痕迹。也就是说，他采用了西方小说的写实性和近古通俗小说的戏作性机械地结合的手法，只如实反映了新旧时代小说交替的一种自然现象，对人情的描写则缺乏近代小说所必要的心理描写。尽管他认识到“要专推心理学上的道理”，但实践上与认识还有一定的距离。更重要的是，坪内逍遥承认和接受自由民权运动失败的现实，并企图使之合理化。从这里就可以看出，他的写实主义放弃对理想的追求，是屈从于现实而产生的。

实际上，人物对现实妥协的苦闷，是作者本人的苦闷，也是日本走向近代的时代的苦闷。这部小说的不成熟，也是日本的近代性的不成熟的表现。可以说，这部小说是近代写实主义的先驱之作，但不能算是近代写实

主义的成功之作。

《当代书生气质》这部小说问世之后，就遭到了许多批评。其后，中村光夫从这部小说的历史地位作了恰当的评价，他说："《当代书生气质》并不单纯是新的文学作品，而且是作为新文学本身，或者说是作为文学这一新生事物出现的，其影响并非只是提高旧小说的社会地位，且以其独特的清新气息而扣人心弦，向人们展示了从来被社会所忽略的小说这一文学形态，收到了意想不到的效果"①。

此后，坪内逍遥还用同样的讽喻惩戒手法写了《京都少年》、《未来之梦》、《妹妹与弯腰》等小说。

应该说，《小说神髓》和《当代书生气质》无论是在小说观上、方法论上，还是在小说创作实践上，提出了小说的独立价值的主张和写实主义的初步理论和实践，对于近代小说理论和创作的形成与产生，奠定了初步的基础，在近代日本小说史上是具有划时代的意义的。但是，它在关键的问题上，在把握近代精神及其内容方面显得不够成熟，比如他片面强调"迫真"、如同自然不包括理想一样，也是"没理想"的世界，以及其创作实践未能完全摆脱近古戏作调的窠臼。坪内逍遥这种不成熟的近代文学理论分别对二叶亭四迷，以及尾崎红叶等砚友社的作家产生正负两面的不同影响。

对近代小说理论和实践的进一步完善和建构，是由坪内逍遥的后继者二叶亭四迷来继续完成的。

第二节　二叶亭四迷的小说论与《浮云》

二叶亭四迷（1864—1909）原名长谷川辰之助，号冷冷亭否雨，四明。生于江户（今东京）。其父是武士出身，明治维新后，当了大藏省官吏，后来由于知识结构跟不上新时代的要求而失去职位。四迷幼时，受到以儒教和武士教育为根本的家庭教育，又曾在故乡名古屋藩校接受英、法双语的教育，以及在其父的任职地松江和东京的书塾接受汉学教育。少年时代的他，爱好中国古典写实主义文学，对曹丕、魏叔子的作品尤有兴趣，耳闻目染地接受"建安风骨"的精神影响。当时日本全国开展的自由

① 中村光夫：《二叶亭四迷传》（中译本），湖南人民出版社 1987 年版，第 59、81 页。

民权运动，在他心里也引起了回响。但 1875 年日俄之间发生“库页岛、千岛交换事件”之后，两国关系日趋紧张，他在这种国际形势的刺激下，三次报名投考军官学校，由于高度近视，未被录取，遂志愿当外交官，于 1881 年入东京外语学校专攻俄语，开始接触俄国文学作品和文艺批评。1885 年东京外语学校与东京商业学校合并，他对此不满而退学。同年与坪内逍遥邂逅，并接受其影响和激励，这成为他放弃当外交官的选择而走上文学道路的契机。当时搞文学没有社会地位，被认为是不务正业的，甚至是对社会有碍。文部省就认为近代文学毒害青年男女而采取隔离政策，许多旧制中学明令禁止学生读小说。因而其父听闻他要从文便感到绝望，对他怒斥道：“该死的，见鬼去吧！”这句话与“二叶亭四迷”几个字谐音，这就是他取这个“二叶亭四迷”的戏称作为笔名的由来。

二叶亭四迷在学期间，接触俄国作品是非常广泛的，其中首推接触别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫，以及屠格涅夫、托尔斯泰等人的作品，促使他进一步理解现实与文学的关系，以及文学的批判意义。特别是他已经读别林斯基的论文读上了瘾，而且大大地改变了他的人生观。他在学生时代就翻译过屠格涅夫的《父与子》、别林斯基的艺术论《美术之本义》，受到了坪内逍遥的赏识和激励。据二叶亭本人的说法，他当时的文学思想“是有接受俄国文学教养的因素，但更有密切关系的是接受了儒教的感化”。可以说《小说总论》，是以其早年接受中国儒家伦理思想和古典现实主义文学的“风骨精神”为根基，吸收俄国的特别是别林斯基的文学写实主义的精华，并批判与继承坪内逍遥的写实精神，而又不停留在逍遥的朴素的现实反映论上，突破了《小说神髓》的朴素的写实主义的局限，为完善、发展以及实践写实主义做出了自己的历史性的贡献。

具体地说，二叶亭四迷的文学活动，不是从小说创作开始，而是从文学理论批评起步的。他的处女作就是《小说总论》，以笔名冷冷亭主人杏雨，于 1886 年发表在《中央学术》杂志上。

《小说总论》从批评坪内逍遥的《当代书生气质》出发，强调：“要定人物的善恶，首先必须有个极美的标准；要评小说的是非，首先必须有个是非的定义。”其主要论点是：

第一，就文学上的“形”与“意”的关系问题，主张“凡有形（现象）必有意（本质），意靠形而表现，形靠意而存在。从物的生存上说，是有意之形，还是有形之意，孰重孰轻，难以判断”，但他强调：“意才是

重要的，因为意存在于内里，在表现于外表时，纵令没有形，意依然存在。可是，形如果没有意，片刻也不能存在。”也就是说，它主张写实，不是单纯机械地再现表面的现象，而是以把握内部真实为目的。即对社会现实生活的认识，既要认识它的具体形象，也要认识它的本质规律，而且后一个认识是最重要的。因而不应囿于写人情、写世态风俗，而且注意通过事物的现象，去揭示现实生活中的本质的东西。用恩格斯的话来说，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。即要写出体现一定历史时期社会关系本质的特定的环境，和在这一特定环境中形成的、足以表现一定历史时期社会关系本质的人物形象。正是这点，决定写实主义的核心。

第二，从“形”与“意”的比较中，强调“形是偶然的东西，变更无常；意是自然的东西，万古不易”，从而“在偶然中穿凿自然，在种种中穿凿一致。所谓穿凿，有两种方法。一种是以知性来理会的学问上的穿凿，一种是以感情来感得的美学上的穿凿”，“难解的无形之意，唯有由感动而感得，而寻常人容易感得者，乃是美学之功也。故曰，美学是以感情穿凿意”。也就是说，他强调审美感受的种种心理形式中，感情是最突出的因素。

第三，以“意形论”哲学作为基础，引出了著名的“虚实论”，将小说区分为劝惩和摹写两种，“所谓摹写，是借实相摹写出虚像来”。他强调了“小说在表现社会种种繁杂的现象中直接感受到其自然的意（内容），将‘意’的直接感受传达给别人，就有必要‘摹写’。”也就是说，通过具体的特殊的“实相”（形），将普通的绝对的“虚相”（意）具象化。这里所说的实相，就是诸现象，‘虚相’就是自然的意，即进一步追求“在偶然的‘形’中明白地写出‘自然的意’，这就是摹写小说的目的所在。”总之，他认为脱离“意”去写“形”是无意义的。

《小说总论》在文学论上具体阐明了小说的本质与现象、内容与形式这个根本性的问题，但它没有从理论上进一步展开，并未形成完整的理论体系。可以说，二叶亭四迷主张文学的主要目的，是真实地描写生活现实，揭露生活现象偶然性的外壳所掩盖的实质。他强调作家不应脱离现实，歪曲现实，或根据自己的理想来粉饰现实，但同时在描写生活的某些现象时，又不能不没有自己的观点。所以说，文学是人们认识生活的方法之一，它的作用和社会意义也在于此。

从总的方面来说，《小说总论》接受了别林斯基等的文学和艺术的见

解，却没有全部接受他们的革命民主主义思想，同时扬弃了坪内逍遥的朴实的写实论的偏颇，在深化了近代写实主义理论的同时，又给近代写实主义带来了一定的局限，成为日本近代现实主义的理论基础，并在小说创作上加以实践，这就是第一部近代写实主义小说《浮云》的诞生。

《浮云》是在坪内逍遥的鼓励和帮助下问世的。第一部于1887年6月出版，当时这位青年作家尚未为世上承认，出版社老板不肯接受出版，故借用了已经成名的坪内逍遥的笔名春之屋主人的名义发表，只是在序言里提到是二叶亭四迷和坪内逍遥合著的。第二部于1888年2月出版时，封面印上了他们两人合著，后来坪内逍遥本人公开声明这部长篇小说的作者，实际上是二叶亭四迷一人。因为这时候，二叶亭四迷翻译的屠格涅夫的《会晤》、《三次会晤》受到读者欢迎，已经小有名气，所以第三部于1889年年底出版时，才单独署了二叶亭四迷的名字。

《浮云》这部小说，通过主人公、官僚机构小办事员内海文三洁身自爱，宁可忍受被撤职的痛苦而不愿充当附庸，和同是小办事员的本田升为了一官半职而寡廉鲜耻，出卖自己的灵魂这两种对官僚机构的不同态度，以及文三的婶母强逼其女儿阿势，同失去官职的文三中止恋爱关系，而嫁给本田升的故事，揭示了明治社会在“文明”的背后所隐蔽着的种种丑恶现象和不合理制度。

二叶亭四迷所选择的几个不同性格的人物，放在封建制度出现动摇、资本主义社会正在形成、新旧事物新旧思想错综交织和复杂斗争的典型环境里加以塑造，具有鲜明的个性色彩，达到了某种典型化的高度。以主人公内海文三来说，他一方面开始在思想上倾向新时代，形成新的人生观，一方面又与封建的家庭、思想有着千丝万缕的联系，表现了他这种双重性格在深层结构中的不安、动摇和痛苦的内容，使人们从中了解到这个人物在价值观念和道德观念上所展现的新旧嬗变时期的具体而多彩的历史内容。

对于作者二叶亭四迷来说，对近代文明的批评是描写人物的前提。就文三来说，他所表现的心理结构和性格特征并不是偶然的、个别的形象，而是知识分子在新旧社会过渡时期普遍存在的形象，也就是内心所追求的新时代的理想和薄弱的意志无力应付的现实的矛盾而陷入失望的人物的形象。即他没有改革社会的勇气和力量，也不打算变革社会和改变自己的生活，除了三四个人之外，他不接触任何人。二叶亭四迷在创作笔记中这样分析文三这个人物：

缺点	特点
明显束手无策。	只是悠闲地思索和感觉，完全不善于行动。
自我分析。	只要思索和感觉就足以度过人生。

文三就是这样一个“多余的人”，他像一片浮云地度过一生。他对现实怀疑和不满，又无力解决，他的内心产生很大的矛盾，与经常对于他所无力反对的旧思想的冲突，这就预先注定了他的失败的命运。可以说他也是一片“浮云”。

就本田升和阿势这两个人物来说，也是很有典型意义的。本田升是一个市侩小官吏，为了升官往上爬，可以不择手段，最后甚至出卖灵魂，投靠统治阶级，这是转型期的部分知识分子出身的小官吏的奴才格。阿势是明治新时代的“新”的女性，她接受近代的西方教育，空喊几句“自由”、“平等”的口号，表面上反对“旧”的东西，却没有与“旧”的东西决裂，实际上只是个爱摩登赶时髦的女人罢了。作者通过阿势这个人物形象，典型地反映了日本明治社会接受西方文明的肤浅性。

可以说，这几个人物的性格特征是时代留下的烙印。尤其是像文三这样一个只悠闲的思索和感觉而不行动的人，又不肯随波逐流的知识分子，是肯定会赶不上时代的潮流，甚至作为一个“多余的人”而被时代所淘汰。

这一点，如果联系到当时的政治社会环境就更加清楚。在《浮云》第一部发表的 1887 年，日本确立了绝对主义天皇制政体，自由民权运动在明治极权主义政权的镇压下完全失败了。之后，1889 年明治政府颁布了《帝国宪法》，1890 年颁布了《教育敕语》，进一步加强了极权主义。由于这种政治社会环境，明治维新初期的民主、自由的生机受到无情的压抑，知识分子丧失了变革的力量，却又不愿意与现实妥协，处在一种苦闷和彷徨的状态中。二叶亭四迷最后没有将内海文三的命运写下去，《浮云》中途辍笔，成为一部未完成的作品，恐怕也是由于作者的理想与现实的矛盾无法调和，以及对时代压抑的不安，没有能力将文三的悲剧写下去吧。因为作者说过：“旧思想的根源很深，因此新思想与旧思想不协调时，新思想往往就显得没有力量。”

《浮云》受俄国文学的影响是很明显的。从小说构思来看，是受俄国文学主题的影响。从人物的刻画来看，是直接以 19 世纪俄国一系列长篇

小说的“多余的人”的形象作为参照系，来塑造自己的人物形象。比如屠格涅夫的《罗亭》中的罗亭、冈察洛夫的《悬崖》中的青年所描写的俄国新青年一代的“多余的人”，都可以从文三这个人物身上找到他们的影子。再次，从书名来看，二叶亭四迷翻译屠格涅夫的长篇小说《罗亭》时，书译作《浮萍》，表示了小说中罗亭这个人物是个“多余的人”的意义。他写《浮云》采用了近似的主题和描绘了相同的“多余的人”，所以取了一个与《浮萍》相似的名字。从这几点可以看出《浮云》与俄国写实主义文学的密切联系。

二叶亭四迷本人也承认，这部作品在形式上和思想上受俄国的影响是不可抗拒的，这一影响，不仅表现在作品的构思上，而且也表现在小说本身的概念上。因为那是他爱读别林斯基批评文章的时代，也就有热情去描绘出日本文明的实质。对于他来说，这种对文明的批评是描写人物的前提。

《浮云》虽然受到俄国文学的影响，但它不是机械照搬或盲目模仿，其主题是植根于日本社会从封建主义社会过渡到资本主义社会的现实土壤中。二叶亭四迷这种吸收、融合俄国文学的指导思想和方法，为日本近代文学从一开始就用日本式的吸收方法吸收和消化西方文学，提供了新鲜的经验。

日本评论界对《浮云》褒贬不一，中村光夫的评论是最为中肯的，他说：“他（指二叶亭）在以后的文学史上没有得到应有的地位，直至今日他的独创性仍被漠然置之。而这部未完成的小说，仍能引起我们的兴趣，乃因为在我国近代小说中，它是一部例外的具有真正思想性（尽管还不成熟）的作品。更重要的是，这种对文明的批判并非因创作《浮云》而产生。相反，他是用这种批判式的态度来看待周围的社会，这是促使他写《浮云》的动机。”又说：“俄国文学的影响教给他（二叶亭四迷）以生活方式，但是并没有给予他小说的蓝本”①。正宗白鸟也给予积极的肯定，认为《浮云》使同时代的读者惊诧的，首先是“言文一致”，文章的新颖。其次是在自然主义时代重新认识到它的价值，因为这本小说反映了“人性”。“我通读了《浮云》。当看第一部时，我为这部写于明治20年代的作品所震惊。这并不单纯是青春的咏叹调，而是它还再现了漫长的人

① 中村光夫：《二叶亭四迷传》（中译本），湖南人民出版社1987年版，第59、81页。

生。尽管有点稚嫩，但却生动地描写了当时的社会现象。”①

可以说，《浮云》作为近代小说，第一次突破日本旧文学传统的框架，不以西方近代小说为楷模，而以俄国现实主义小说为指南，开辟了日本近代现实主义小说的道路，其历史性的贡献是毋庸置疑的。这部作品的伟大功绩表现在：

（一）《浮云》最先突破当时占文坛主流地位的戏作小说的旧框架，把“小说家的职责是要道出人生真谛”作为小说创作的理念，他还说过：他“执一支笔，是要写国民的气质、风俗、志向，写国家的大势”，把“写人的性质、描一国的大势”作为作家的任务，并把这种理念贯穿在《浮云》里。他选择了明治维新后的日本政权机关这个典型环境，通过内海文三这个正直的知识分子的艺术形象，真实地再现了明治社会的生活世相。应该说，作者是不粉饰现实，努力按照实际生活来反映现实，探索人生，并且直接批判了明治的官僚制度，抨击了官僚的特权思想和官尊民卑的庸俗观念。正如二叶亭四迷本人在《作家苦心谈》中谈到《浮云》的主题时所说的：“对于官吏的特权的愤怒，也许是这部小说的基本主题之一”，“我非常讨厌日本的官尊民卑，小说就是把这一点作为中心思想的。”从这里可以看出作家非常准确地把握住明治社会的官僚专制性质和与之对立的自我存在，并有意识地揭发社会生活中的黑暗，具有积极的批判现实的力量。

二叶亭四迷虽然受到中国古典现实主义和俄国批判现实主义的影响，但他完全是按照日本当时现实生活的本来面貌，对人物作了出色的塑造，使其艺术形象典型化。具体地说，对人物形象与环境形象的处理、与人物形象有关的生活情景的处理，都实践了“对于人物和人物生活环境作真实的、不粉饰的描写”的写实主义原则，成功地写了典型环境的典型人物，使之富有日本式的社会内容和日本式的人物性格。可以说，这些人物都是有典型意义的。正如作者本人在《我半生的忏悔》中所说的，至于《浮云》是否有模特儿，不能说没有。但模特儿不过是聊供参考而已，并不是照样去临摹。……自己头脑里对当时日本男女青年的倾向具有某种模糊的、抽象的看法，为了使之变成具体的东西，究竟应该采取怎样的形象，当我为此进行构思的时候，我就联想起自己曾在某处会过某人，在自己过去熟悉的人中，有人和自己的想法多少有些关联，于是就以这个为蓝本，

① 转引自中村光夫：《二叶亭四迷传》（中译本），第78、225页。

开始创造出典型。……我抛开某一人的特征，从众人身上采取最典型的特征。典型不是抽象的概念，典型是一种十分具体的东西。因此可以说，我最初所抱的目的已经达到了。

（二）在创作技巧上的一个重大突破，就是描写了人物的心理活动，这是近代小说的一个重要标志。二叶亭四迷描写人物的心理流程是入木三分的，他有时通过人物自身的内心独白，有时作为第三者进行心理剖析，有时又利用客观的生活形象展现人物的内心世界，或者几种方法交错兼用，相得益彰。以文三这个人物来说，作者通过文三的自身的矛盾冲突行动来揭示人物的心理、思想和性格，写了文三失意落魄，没有闲情逸致赏菊的心情；可他透过阿势无心邀他赏菊的冷淡表情，以及望着阿势和本田升双双外出赏菊的背影就万分痛心，于是又联想到自己和阿政闹矛盾时，阿势还袒护着自己，便产生了一种幻觉：阿势一定还爱着自己！可是，面对冷酷的现实，又觉得阿势被本田升迷惑，变心了，对她便起疑团；转眼又觉得自己与阿势的爱情是相敬而生的，连阿势也都怀疑，很对不起阿势。所以，他既怪责阿势，也责备自己，对阿势又哀怨又怀恋，又恨又爱，忍隐着恨彼无情、怨己无能的痛楚，充分展现了文三的微妙心理。

（三）实践言文一致体，创造了新的文体。坪内逍遥虽然也注意文体的改革，但他的《当代书生气质》也只是采取以雅为主的雅俗折中体，森鸥外的《舞姬》采用拟古文体、汉文体和欧文脉三者结合的新文语体，砚友社的山田美妙的《武藏野》（1887）也试用过言文一致体，但都未能实现近代文体的根本改革。小叶亭四迷的《浮云》不仅内容新、体裁新，而且文体也新，进行了文体革新的初步实践。他第一次将文言（书面语言）和白话（口头语言）一致起来，创造了以近代口语为基础的言文一致体，为表现新思想、创作新文学提供了有利的条件。同时，他翻译俄国文学作品，也是使用日本近代口语，比较好地传达了原著的风采。可以说，二叶亭四迷成为近代白话文运动的先驱者，对于日本近代文学和小说走向通俗化的探索和努力，以及近代文学语言的创立，准备了一定的历史条件。

总括来说，《浮云》贯穿对近代文明的批判意图、刻画知识分子“多余人”的地位，以及对明治社会官僚制度的批判，这三者浑然一体，是一部难得的写实主义作品，它可以成为一幅明治20年代日本社会的典型人物生活——官僚社会和封建家族社会的缩影。

日本近代小说在《浮云》之后，虽然断续地出现过山田美妙的《武藏野》（1887）、坪内逍遥的《妻子》（1889）、樋口一叶的《大年夜》（1892）、尾崎红叶的《金色夜叉》（1897）、德富芦花的《不如归》（1898）等写实主义或具有写实主义倾向的作品，但都没有达到《浮云》那样批判现实的高度。可以说，在《浮云》之后日本小说失去了进一步向批判写实主义方向深化的机会，从而近代日本写实主义没有像西欧写实主义那样得到充分的发展，就此告终了。

第三节　森鸥外与近代早期浪漫主义小说

如果说，近代写实主义理论倡导者是坪内逍遥，那么近代浪漫主义先觉者则是森鸥外。

森鸥外（1862—1922），原名林太郎，他出身于石见国（今岛根县）鹿足郡津野武士家庭，祖上历代是藩主龟井家的侍医，自幼才智过人。他五岁开始向儒学者学汉学，九岁随父学荷兰语。1872 年上东京，寄住其亲戚、启蒙学者西周家，后进入文学社学德语。他于 1874 年考人第一大学区医学校（现东京大学医学系）。在校期间爱读小说和随笔，并且学习汉诗文。1881 年 7 月医校毕业后，立志留学欧洲。但通过文部省途径派出比较困难，争取由陆军途径派出可能性较大，于是他的友人小池正直便向陆军军医当局推荐说，森氏为人聪敏而嗜学，博览强记，……氏孜孜勤勉本课之余，优兼学和歌诗文皆有所至，又旁搜汉家方书无所遗，盖皆欲供后日益世之用也。缘此，森鸥外从军，任陆军副军医。

森鸥外在医学和语言学方面有着超人才华，被陆军选派于 1884—1888 年留学德国四年，专攻卫生学和军医学，课余爱好文学、哲学、美学和艺术，广泛涉猎古今东西方的名家名作，据他在《德国日记》所载，手头的洋书达一百七十余卷，其中爱读的如希腊的索福克勒斯、欧里庇得斯、埃斯库罗斯，法国的奥涅、阿列维、格莱维尔，意大利的但丁，德国的歌德，特别是倾倒叔本华、哈特曼的哲学和美学，并且用汉文在原作上写满了眉批，还用汉文体写了《队务日记》、《还东日乘》等，表现了近代的精神和感受性。后来又学法语和梵语，显示其东西方学问造诣之高深。对于森鸥外这次留学的收获，不仅限于医学的深造和西方语言训练的提高，而且开阔了视野，培养了近代的实证科学精神，

接触近代文学的新风，以及发现感觉的世界。可以说，森鸥外有以汉学为中心的日本文化传统的根基，又接受以德国为中心的西方近代科学文化的熏陶，东西方教养兼备，这些为其后来从事文学创作和评论活动打下了坚实的基础，并成为形成其思想结构、文学性格两重性的重要原因之一。

留德期间，森鸥外曾与一个德国舞女相恋。1888 年他回国时，舞女追随来到了日本，但是鸥外慑于家庭的压力，以及屈服权力对私生活的干预，万般无奈地舍弃了那个异国女郎，但在他年轻的心中留下解不开的情结，后来转化为他的文学创造力。

回国之初，他在陆军军医学校当教官，并撰写医学论文。翌年，他深感日本文坛存在“种种的审美学分子”，处在一个“混沌的文学世界”，于是与他的妹妹小金井喜美子和友人市村瓒次郎、井上通泰、落合直文等新声社同人（一般称为 S. S. S 同人）共同翻译西方的诗集《于面影》(1889)，以西欧近代诗为主，还有汉诗及其他合计十七章。西欧诗包括盖迪、海涅、莎士比亚、拜伦等的诗。参与者试用意译、句译、韵译、调译等各种不同译法。森鸥外的目的，是学“泰西诗学”，以整合这种混沌的状态，确立作为美的价值的文学世界。其意义是第一次用日本语表达西欧诗的精神和感情，给日本近代诗坛带来了新鲜的感受性和自由的空气；同时市井、井上、落合等国文学学者在译诗方面运用近代再生的雅文体，进一步做出将传统的技法与西欧的技法融合的尝试。可以说，《于面影》带来了移植近代诗的机运。

《于母影》发表后，鸥外等用收入的稿费，于同年 10 月创办了日本最早的近代文学评论杂志之一《草栅子》，1896 年又创办了杂志《醒草》，后改名为《目不醉草》，并以此为阵地广泛翻译介绍西欧美学，进行文艺批评活动，提倡近代小说和近代诗歌、戏剧的改良，开始了他的近代文学启蒙活动。

从此他从医的同时，走上了文坛，以反自然主义的姿态，写下了小说《舞姬》(1890)、《泡沫记》(1891)、《信使》(1891)，作为他留德的青春爱恋的纪念。还发表了有名的译作安徒生的《即兴诗人》和修宾的《埋没的人》，此外还将其翻译的德、法、俄、美等外国小说、剧本合集出版《水沫集》(1892)。这些包括小说在内的作品，代表了森鸥外在近代浪漫主义文学运动初期的成果。

以 1910 年发生的幸德秋水事件为契机，他面对事件前后的严酷镇压

和窒息的空气，发表了著名的随笔《沉默之塔》（1910），批评明治政府“杀害了读自然主义和社会主义的书”的人，将他们的尸骸运入灰色的高塔，“在这座沉默的塔上，乌鸦酒宴方酣”。在这里，“艺术和学问，从拜火教族的因袭眼光来看，都可以认为是危险的。为什么呢？因为无论哪个国家、哪个时代，在走新路的人的背后，一定有反动者在虎视眈眈。他们一有机会就加以迫害，只是其口实因不同国家、不同时代而有所变化而已”。森鸥外虽然蔑视社会主义和自然主义，但他目睹艺术和学术自由受到压制，从自由主义的立场出发，以辛辣的笔，讽刺了明治政权的专制主义。

这时期，创刊《昴星》（1909），鸥外的创作再度活跃起来，同时改变了其浪漫主义的创作风格，创作了《青年》（1910）、《妄想》（1911）、《雁》（1911）等作品。同时，以1912年乃木大典夫妻为明治天皇殉死事件为契机，他写了以殉死为题材的小说《兴津弥五右卫门的遗书》，开始创作历史小说，从此一发而不可收拾。晚年从事考证学传记研究，并于1917年起任帝室博物馆总长兼图书馆馆长，以及帝国美术院院长等职。

鸥外既是高级官吏、陆军军医，又是小说家、剧作家、评论家、翻译家。尽管他作为一个近代文学的先觉者，对压抑艺术和学问的官僚专制政权有不满的一面，但他受禄于这个政权、服务于这个政权，又有屈从的一面。这种特殊的经历，决定了他对人生、政治、学问和文学艺术采取独独的立场，形成其性格的两重性的另一重要原因。

加藤周一在分析森鸥外所处社会的二重结构即国家的“近代化”是以国家内部的“非近代”作为积极的支撑进行的时代背景后，指出：“这种社会的二重结构，在知性的领域，也敏锐地反映在鸥外身上。传播西方自然科学精神的是鸥外，同时，给德川时代的武士道精神以文学表现的也是鸥外。一方面，他强调文学艺术应从政治权力独立出来，以其自身作为目的，另一方面他又忠实于帝室主义，遵从‘家’的道德。也就是说，他既承认以西方为媒介的‘近代化’的必要性，又要在非近代的传统伦理寻找近代化的支撑点”，“鸥外就是存在这种两极的紧张中”。[①] 这对于鸥外的文学生涯也产生重大的影响。

森鸥外正是在东方文化与西方文化、官僚身份与文学者身份的猛烈碰撞与尖锐的对立中走过来，在文学的各个领域里取得常人不易取得的业

① 加藤周一：《鸥外》，收入《讲座日本文学史》（第15卷），岩波书店1959年版，第4—5页。

绩的。

森鸥外的文学业绩是多方面的，美学理论和文艺批评是重要的一个方面，对于日本近代文学美学理论和评论的萌芽起到了很大的作用，而且大大地刺激了日本浪漫主义文学的展开。在这期间，他与坪内逍遥围绕文学批评的标准问题，展开了一场大论争。通过这场论争，在文学领域广泛地普及近代的文学理念和方法。两人的文学立场虽然不同，坪内逍遥是从写实主义出发，森鸥外是倾向于浪漫主义的立场，实际上是代表了近代初期两大文学思潮的对立。但两者在论争中都是运用了近代文学的概念，对于前代的旧文学概念，比如政治的功利主义、道德的劝善惩恶思想是一场叛逆，它在日本近代文学史上起到了促进近代文学理念和方法的再思考的作用，大大地提高近代初期新文艺理论的水平，推动了从近古戏作文学过渡到近代文学，即日本文学近代化的历史进程。

森鸥还以极大的热情和充沛的精力，研究和译介哈特曼的美学理论体系。他对西方的美学理论的探索，不仅显示了他多彩的才华，而且通过西方美学理论的传播，以及理论批评，对于促进日本文学观念和价值观念的更新，实现日本文学近代化起到了不可磨灭的作用。可以说，引进西方美学，是森鸥外的一大功绩。

可以说，森鸥外则是受到西方浪漫主义美学思想的渗润。具体地说，他在文学的理论批评上是接受德国的哈特曼美学思想的影响。1884—1888年，鸥外留学德国期间，日本正处在时代新旧交替的矛盾的持续之中，他带着那个时代日本知识分子特有的苦闷心情，接受了哈特曼的“无意识”哲学思想。他本人在小说《妄想》（1911）中透露他在留学期间，由于自己处在新的西欧式的自我觉醒和旧的东方世界这两者的矛盾之中，因而对上述思想不由便怀有同感和仰慕之情，他说：“他（指哈特曼）的美学是当时最完备的，而且富有创见”。尽管如此，鸥外受容哈特曼思想，是读哈特曼的审美学之后有所得，才从以上所述的文学理论批评的实际要求出发，确认了哈特曼美学上的理想主义。

森鸥外于1892—1893年翻译了哈特曼的《审美论》，于1899年与美术史家大村西崖根据哈曼特的《美的哲学大纲》编著了《审美纲领》，这是继中江兆民译《维氏美学》之后介绍西方美学的又一大工程。《审美纲领》分上下两卷，上卷内容为：美的诠义，分美的现象、美的等级、美的反面、美的变化和美的相位等部分；下卷内容为：美之所在，分自然美、历史美和艺术美；艺术类则分为低级艺术、羁绊艺术、自由艺术和复合艺

术等，进而将自由艺术分为官能艺术，指音乐、绘画类；空想艺术，指诗。森鸥外这里所使用的“诗”，是根据哈特曼的艺术定论法，实际上就是 Literature（文学）。“诗”又分为吟体诗和读体诗，前者分抒情、叙事和戏剧；后者指小说。

《审美纲领》首先批评了朴实的写实论，强调了艺术的感情因素，艺术与伦理道德的非从属关系。它主张审美、伦理二学与理论哲学分立，审美与伦理二学并存。他说，审美学与伦理学是双胞胎，它们具有血脉的联系，两者皆完全脱离理论哲学而立。但是，两者却是不相紊的，不应在审美上的美之下放置伦理上的善，也不应在伦理上的善之下放置审美上的美。人的行为又是一种审美学的领域。然而这不是道德。审美学的人的行为是优美的，但优美是包含在感情的作用中。因此，不应为了伦理而摒弃审美，也不应为了善行而抛弃优美。此乃真理也。

其次，主张美的形态分为自然美、历史美和艺术美，三者的关系是：“一是，自然美局限于具象的低级，它与历史美结合，也仅仅接近艺术美，而且还有诸障碍，难免不完鳌。艺术美即使达到具象的高级，应该说也无障碍，故而是完整的。二是，自然美难以脱实，而艺术美则易于脱实。三是，自然美不持久，艺术美则是永恒的。四是，自然美与艺术美虽说都不能完全合理想，但是自然美所变的障碍大，因此距合理想远，而艺术美所变的障碍小，因此合理想近。”同时说明自然美与艺术美的相互作用，自然美可助艺术美。作者通过模仿或观察自然来完成艺术；艺术美可助自然美，因为自然美有待能变，作者理解艺术美的官能会使自然美丰富起来。

最后，主张“人有感受性（Receptivity）和制作性（Production）。前者是多数人所具有，享受既有的美，其作用存在于分析。后者是少数人具有，创造出未有的美，其作用在于综合；前者兼跨自然美、历史美、艺术美，后者则仅存在艺术之中”。同时，将“无意识”哲学思想延伸至美学，认为官能的感受性可分为“梦寐意识”和“醒觉意识”，前者是完全非有意识的，同时也非完全无意识的。前者经常为后者所左右，但它又经常侵扰后者。所谓艺术的想像（Imagination）正是人特意把“梦寐意识”招致“醒觉意识”之境。所以，他这样概括地说：

> 艺术家依靠想象招致梦寐意识，在其浑成中收到效益，再靠自凭对它加以约束，消除其散漫之弊病。所谓空想（Phantasia）

就是指醒觉与梦寐两种意识这样地相互作用而言的。醒觉意识是阳，梦寐意识是阴，艺术品的胚胎就是由此交配而成。

也就是说，森鸥外主张艺术创作的“无意识形美”，其艺术上的浪漫思想，就是从这里酿造出来的。

第四节　森鸥外的《舞姬》三部曲及其他

鸥外的处女作《舞姬》（1890），是日本浪漫主义小说先驱之作。它描写一个青年官吏太田丰太郎奉官命留学德国。在德国期间，救济了一个贫困的德国舞女埃丽丝并与之相爱、同居。日本某省官厅得知后，准备免去他的官职。太田在大学时代的好友相泽谦吉的忠告之下，为了安然回到日本，保住官位，不得不抛弃有了身孕的恋人，抱着伤心之情回国了。这使舞女埃丽丝失望而发疯，酿成悲剧的结局。

在日本近代小说中，作者第一次以近代自我的觉醒问题作为主题，力图描写主人公太田从令人窒息的封建残余社会，到了德国，接触到西方的近代文明和自由的空气，思想逐渐产生了变化，有了近代自我的初步觉醒的过程。为此就选择了那个时代最普遍存在的、最具典型意义的觉醒与屈从、叛逆与妥协的问题，围绕太田在自我觉醒的过程中的爱情与功名的激烈矛盾冲突来展开故事情节。作者笔下的主人公太田，一方面接受了新思想的洗礼，积极追求个性的解放、恋爱的自由，在一定程度上表现了他的叛逆性格的一面；而另一方面，这种内在的叛逆性格又是不彻底的，在外在的孝道、利禄面前，他又动摇乃至妥协。这个人物所具有明显的两重性格，正好反映了从封建社会到资本主义社会的新旧社会转型期，知识分子在激烈动荡的变革中的复杂心态、软弱性格，以及他们在旧的伦理道德束缚下思想的不成熟性。

小说的主题，贯穿着在明治的近代社会里，作为一个知识分子的近代的自觉，以及蕴含在这种自觉中的忧郁与悲哀。主人公太田丰太郎在决心抛弃恋人埃丽丝回国的时候说过这样一句话：

呜呼哀哉，来德国之初，自悟我的本领，誓不做机械式的人物。但我不愿意以被捆绑着脚放飞的鸟暂时搏动翅膀那样获得自

由而夸耀。我没有理由解开这根捆绑着脚的绳。先前我某省的长官操纵着它，而今这根绳在上帝手中。啊，悲哀！

太田丰太郎还说了这么一句埋怨忠告他的友人相泽谦吉的话："呜呼哀哉，良友如相泽谦吉，世上难再得者也。然而在余脑海之中，至今仍留有对彼之憎恨。"这就充分说明主人公的近代自觉的局限性和思想的不成熟性，他既没有深刻剖析自我内在的因素，也没有有力揭示社会外在的习惯势力，只是流露出一种无可奈何的抒情的咏叹和屈从现实的悲哀和怨恨。这是作者自身的写照。因此，中村光夫认为，"成为《舞姬》的基调的，是自觉了的'机械式人物'的忧郁。"① 这大概就是这篇小说的浪漫性之所以缺乏西方浪漫主义的热情奔放的激情和彻底叛逆的精神的缘故吧。

尽管如此，《舞姬》的问世，正是在文坛流行砚友社的"洋装元禄文学"之时，它不仅在题材上、在表现上摆脱了"元禄文学"的影响，反映了其启蒙的近代性，而且在文体方面进一步发展了《于母影》中的尝试，在拟古文体中自由地引入欧文和汉文的表现，创造了一种清新、高雅的简古文体，来表达了近代人的浪漫的抒情，显示了新鲜的近代小说的魅力。

具体地说，森鸥外的《舞姬》和二叶亭四迷的《浮云》，分别采用了浪漫主义和写实主义的不同手法，从不同角度描写了知识分子近代自我的初步觉醒，以及现实的压抑下个性的失落，反映了现实的悲哀、时代的悲哀。尽管它们都存在一定的时代、历史和阶级的局限性，但仍分别成为近代初期浪漫主义和写实主义的嚆矢，不失为日本近代小说的一大里程碑。森鸥外与二叶亭四迷一起，为摆脱近古以来戏作小说封建传统的羁绊而确立近代小说，作出了自己的历史性的贡献。

因此，西乡信纲等人合著的《日本文学史》，从史的动态来分析："森鸥外在《舞姬》里以悲观的情调和浪漫主义的手法提出的问题，对普通市民来说，实际上是一个非常迫切的问题。这样的问题，只有从批判现实主义的角度才能提出来。但是，在当时的批判现实主义文学，已经失去作为一个时代的文学而强有力地发展起来的现实基础。二叶亭的现实主义

① 中村光夫：《日本的近代化与文学》，《讲座日本文学史》（第14卷），岩波书店1959年版，第21页。

遭受挫折的现实，对于立场不同的鸥外也以这样的形式产生了影响，这就阻碍了萌芽时期的近代小说的发展。”①

继《舞姬》之后，森鸥外写了《泡沫记》(1890)、《信使》(1891)。《泡沫记》描写留德学画的巨势在狂欢节上，看见一个十二三岁的卖花少女马丽将花散落一地，觉得少女可怜，给了一点钱她，少女难以忘怀。六年后，巨势与少女重逢时，少女已当了美术学校的模特儿。少女的父亲是国王路特易二世的御用画师，国王曾恋慕过少女的母亲。在少女父母双亡后，巨势和少女两人相好，去城下的湖边泛舟，遇见发了疯的国王，国王产生一种幻影，将少女误认为少女的母亲，少女落水身亡，传说后来国王也溺死湖中。《信使》的故事，是描写青年士官小林，参加军团的秋季军事演习时，与米尔哈姆中尉的未婚妻、伯爵的女儿依达相识。小林受伊达之托，作为依达的信使，回原驻地后将她的信交给了她的伯母。后来在一次新年晚会上，小林看见伊达做了女官，十分惊讶，这才知道那封信是伊达为反抗重门阀、血统的贵族社会的风习而托付其伯母选择走女官之路。这时小林觉得伊达对自己的信任与真诚，爱慕起已经与未婚夫解除婚约的伊达。

这三部曲都是以留德的生活体验为素材，以悲剧的恋爱为主题，用同样的文体，表现浓厚的抒情的咏叹，充满了异国的浪漫情调。

《雁》是作者继上述三部曲之后的另一部力作，采取写实主义与浪漫主义结合的创作手法，描写了明治初期一个贫苦的少女阿玉的悲剧故事。阿玉为生活所迫，备受巡警的欺凌，后来沦为高利贷者的小妾，遭人冷落，她不甘屈辱，热切地追求独立和自由，暗自爱上了一个医大学生冈田，但她甚至连单独向他倾吐爱慕之情都没有来得及，幸福的幻影终于破灭了。

作者采取大学生冈田的朋友“我”的回忆形式，来铺展故事的情节，把叙述、议论、抒情三者有机结合起来。通过一系列的细节描写，有层次地展现了人物的内心世界，赋予人物以鲜明的性格特色，比如巡警的狰狞，高利贷的悭吝，冈田的朴实等等，都有各自不同的色彩。对阿玉这个人物，作者更是运用了纤细缠绵的词句，细腻地描绘了她从受凌辱到觉醒的全过程，以及她纯真、善良、开朗、追求自由的性格，反映了明治初期日本妇女要求摆脱封建束缚，追求个性解放的进步愿望。小说着墨淡雅，

① 西乡信纲等：《日本文学史》(中译本)，人民文学出版社 1979 年版，第 245—246 页。

感情丰盈；文字清丽，情意缠绵，好似一首抒情诗。特别是作者最后以冈田偶然投石击毙一只雁，来象征阿玉的不幸命运和凄凉结局，贴切地表达而且进一步深化了主题，给读者留下了诗一般的余韵。

森鸥外写了《雁》等小说之后，1912 年 7 月明治天皇驾崩，9 月乃木希典大将夫妇随之殉死。这些事件发生之后，对森鸥外冲击甚大，使他的思想陷入极大的矛盾，在他的创作心理上也掀起很大的波澜，已深感在他来说，再以近代小说形式来体现批判精神已经非常困难。于是在乃木殉死后数日，即以九州熊本细川家臣殉死事件为素材写了第一部历史小说《兴津弥五右卫门的遗书》（1912），以及翌年发表了《阿部一家》（1913）。前者几乎是以赞美的语言，来肯定武士殉死的封建传统伦理和行为，折射了他对乃木殉死立场的拥戴；后者则通过武士的殉死给一家人带来家破人亡的故事，来揭露武士的殉死，有违人性和人道的悲剧，并且从近代理性主义的视点出发，对殉死这一武士的封建传统文化进行了质疑。以此为转折，晚年的鸥外以写历史小说为主。

继《阿部一族》之后，他又写了历史小说《大盐平八郎》（1914）。大盐平八郎是江户后期的社会主义学者，天保发生饥馑（1836），他要求官厅救济未能如愿，遂卖掉自己的藏书救济挨饿的穷人，翌年率领饥民暴动，失败而被焚烧死亡。鸥外为什么给这样一个犯上的人物立传？他在《大盐平八郎附录》中回答了这个问题：读了有关的资料，“关于平八郎暴动的原因，简言之，就是饥馑。外面有种种说法，大多是揣摩”。这一暴动事件，“刺激了我的空想”，于是他通过为平八郎立传，写出了这一历史事件的真实情况，以及这个人物与穷人结合的人道主义的激情和起义行动中的空虚感。他将平八郎作为一个“捣毁米铺的英雄”和“平八郎的思想是未觉醒的社会主义”，即限定在作者自身的人道主义实感的范围内来描写，从这点出发批判了明治的官僚社会。因为作者长期身在官僚机构，对专制主义官僚机构的封建身份等级制度蔑视人性的状况有着实际的体验。但是，作者没有进一步去挖掘人物之所以产生揭竿而起的思想和热情、也没有探求失败后的复杂心理和感情，更没有能力去揭示这一事件发生的社会和历史的必然性。也就是说，他没有进一步发展和深化这一有意义的文学主题，而用了过多的笔墨描写在暴动漩涡中的平八郎的“枯寂的空”。从这里，也许可以找到森鸥外写作《大盐平八郎》的真正的文学动机吧。

这几部历史小说，不仅折射出作家思想性格的两重性，而且也反映了

他的历史观的差异性和历史小说创作观的多层性。

经过多年的反复思考，他写了《遵照历史原貌与脱离历史》，指出：

> 我调查史料，引发了尊重从其中窥见的‘自然’之念。我讨厌随便改变它。……我不愿意改变历史的自然，却不知不觉地被历史所束缚。我在这个束缚下呻吟。我想摆脱它。

也就是说，森鸥外强调了历史小说要尊重所发现的历史中的自然，在艺术上再现逼近历史的真实，而不应随意改动。但在创作实践中，他又需要摆脱历史的束缚，以史料作为观照，注入作者主观的理解，因而常常为两者的相克而苦恼。他的《山椒大夫》（1915）、《高濑舟》（1916）、《寒山拾得》（1916），就是在这一的创作指导思想下诞生的，试图在“遵照历史”和“脱离历史”的微妙接合点上，处理历史真实与艺术创造两者的关系。当然，对于无力把握历史发展规律的鸥外来说，这是一种艰难的尝试。

在这个基础上，他对历史传记的方法产生一种新的认识，那就是对考证学的方法的再认识，强调以知性为主，并努力在以江户时代三学者为对象所创作的史传体小说《涩江抽斋》（1916）、《伊藤兰轩》（1916—1917），《北条霞亭》（1917—1921）上体现出来。值得注意的是，《涩江抽斋》是鸥外与抽斋在精神上邂逅的产物，实际上是一部接近鸥外个人经历的传记。抽斋的身份与鸥外一样，都是医生兼官吏，又爱读文学的书。他们两人的实际学问和生活也是近似的。小说开头，鸥外引用了抽斋述志的七言绝句：“三十七年如一瞬，学医传业薄才伸。荣枯穷达任天命，安乐换钱不患贫。”这就完全反映了鸥外本人晚年的超俗心境。

关于史传文学的创作态度，他在《伊藤兰轩》中具体主张：“非历史学家的我，在材料处理上，决定走任意的路。即使迷路，也好。若是陷入进退维谷，就在此弃笔。也就是所谓听其自然。我把它称为无态度的态度。”这种将史传照原样文学艺术化，就是鸥外处理实证的科学精神与文学邂逅所带来的矛盾的方法。

总体来说，森鸥外的小说，无论是近代的题材，还是历史的题材，其文学结构的重层性是由于他性格和精神结构的重层性所决定的。他身处时代变革的漩涡，一方面在德国接受了明治维新以来西方新思想的影响，培育了自由的精神和初步的自我觉醒；另一方面又接受以皇道为本

的国家主义教育，且长期在陆军为官，被灌输天皇制的思想和秩序观，没有完全确立自我的主体性，从而自觉或不自觉地形成个人自由与国家秩序的矛盾与对立，并常常试图为寻找两者的接合点不可得而苦恼、而孤独。因此，他的作品追求个性解放、反对旧秩序的思想并不十分强烈，相反，由于身为高官，对旧秩序采取容忍的态度。这种双重的性格，反映在他的小说主题上的同时，不可避免地也在他塑造的主人公身上留下了影子。

1915年，森鸥外曾作汉诗一首，慨叹“老来殊觉官情薄”，这表明他对官僚专制主义机构已经感到厌倦。于是他辞去官职，在最后的日子里，埋头于考证，研究《帝谥考》、《元号考》。后者未完成，他就病逝了。鸥外逝前，曾对亲友贺古鹤口授遗言道：“死，成为结束一切的重大事件。虽然官权威力奈何，余相信得反抗之。余石见森林太郎将死矣。”这是他最后的又一次流露了对于将他作为“机械式的人物”使役的权力专横的不满，从中也可以窥见其当时的矛盾心情。

正如刘振瀛指出的：“森鸥外作为一名明治政府所赏识的高级官僚，他具有倾向于保守，维护和容忍现存秩序的一面；但是，作为一个启蒙主义者，一个开明的有高度文化教养的知识分子，在一定程度上又具有敢于独排世俗之见，对现实持冷静清醒态度的一面。”①

总括来说，森鸥外在日本近代文学、小说史上，做了大量工作，将西方近代的文学理念和方法引进日本，在推动日本文学，特别是其中的日本小说近代化方面，建立了丰功伟绩。在文学史、小说史上，森鸥外与夏目漱石的名字被作为近代日本两大文豪而载入史册。

---

① 刘振瀛：《日本近现代文学阅读与鉴赏》（上册）题解，商务印书馆1993年版，第110页。

第八章　砚友社与近代小说世界

砚友社与近代小说新发展——尾崎红叶与幸田露伴——从观念小说、悲惨小说到社会小说——德富芦花与木下尚江

第一节　砚友社与近代小说新发展

近代小说初期，坪内逍遥、二叶亭四迷和森鸥外在写实主义小说和浪漫主义小说两个方向，确立了日本近代小说在日本近代文学的主流地位，以及实现近代文学的新发展的可能性。另一方面，欧化热逐渐退潮，元禄文学的复兴，成为这时期的日本近代小说的一大特征。许多作家热衷于研究和借鉴近古通俗小说的庶民性。比如北村透谷、尾崎红叶、幸田露伴都在不同程度、不同方面钟情过井原西鹤、为永春水和曲亭马琴等近古通俗小说家的作品。

这时期，是处在欧化主义和国粹主义的对立时期。在文化思想战线上，由于对传统文化和西方文化都未能达到自觉的认识和理解，所以对欧化和保守两方面都未进行自觉的有力的批判。旧的思想基本上未破灭，新的思想尚未确立。

在思想界代表欧化主义和国粹主义两大势力分别是，以德富苏峰为代表的民友社及其《国民之友》（1887）和以三宅雪岭、志贺重昂为代表的政教社及其《日本人》（1888）。前者强调新日本要进行第二次更新，更新的目标就是实现平民主义、个人主义和自由主义，即西洋主义。他们的理由是，当时流行的知识是西洋、道德是和汉的折中主义，东西方新旧两主义存在矛盾，造成思想的混乱。因而无论在知识上还是在道德上，或无论在物质上还是精神上都要从根本上实行西洋主义。后者力主要改变当时东西、和洋交错凑合的状态，必须选择存在于日本人的意匠和日本国土的

宗教、教育、美术、政治、生产的制度，自觉认识到日本民族只存在一种文化，因此不仅要保存国粹，而且要显彰国粹。这两个社团及其刊物，影响所及不仅限于政治、社会、经济、文化的领域，而且所及包括文学、艺术层面。尤其是《国民之友》刊登了大量文学翻译和文学评论，培养了一批新作家和评论家，促进了许多文艺杂志、评论杂志的问世，同时在介绍西方文化和文学方面都建立了很大的功绩。

这个时期，在文学上也既存在浅薄地迎合欧化趣味、全盘西方化的可能性，又存在保守主义回潮的危险。在文学史上作为一个时代，一般称为“混沌时代”。近代文学处在这一混沌期，1899 年 5 月刊登在《帝国文学》上的《过渡的时期》一文指出了其特点是：“旧事物尚未完全辞去，新事物仍未普遍到来。这个过渡时期，社会常常彷徨在混乱之中。这个时代，事物无一定的根据和无方针，无知识的东西与有知识的东西交杂，缺乏经验者与富有经验者为伍，社会玉石难辨。今日我文学界到处亦可见如斯现象。歌坛、俳坛乃至一般诗坛，新派旧派相迭，缺乏判别好恶良否的标识。”

在这种时代的重压下，坪内逍遥、二叶亭四迷开辟的写实主义小说和森鸥外先导的浪漫主义小说尚未达到成熟就夭折或者尚未得到充分的发展。以尾崎红叶为代表的砚友社一派、幸田露伴与红叶对垒自成的一派，与坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外相对应，开始在文坛活跃起来。

砚友社由尾崎红叶、山田美妙、石桥思案、丸冈九华等四人发起，成立于 1885 年 2 月，即《小说神髓》问世前半年，是日本近代最早的文学结社。他们在红叶的公寓里开会就结社达成如下协议：

> 今回结社的目的，不像过去数度尝试那样偏于诗、俳谐、歌等一种一类，凡属文笔之技，一切皆网罗之。集同好之作——从小说、戏文、诗歌到都都逸、川柳、冠句，隔月一回，以杂志形式编辑，供投稿同志阅览。编辑由山田、尾崎承担。决定阅览之际，自由提出批评。还就社名、杂志名的问题，进行种种议论。一致商定：毕竟杂志以文笔娱乐为目的，不嫌友，并重雅俗，故杂志很特别，名称为《がらた文库》，社名则用个生动的字《砚友社》。根据尾崎的设计，“がらた”用万叶假名改书为“我乐多”。正因为如此，更有趣地将小说栏称“心织笔耕”，戏文、新体诗类称“万紫千红”，狂歌、川柳称“飞花落叶”。

正式发行的《我乐多文库》第一期刊登的《砚友社社则》第六项提出："本社授托起草小说、正本戏剧、翻译小说（润笔一字千金）、广告草案、修改和评论歌句戏文等。惟起草建议书草案，其中有关政事文件，誓死也要加以谢绝。"

这项文书宣示：（一）"以文笔娱乐为目的"，说明其成立是以戏作文学作为其基本的观念；（二）不像迄今结社的以诗歌、俳句为单一对象，还包括小说等各类型，且"并重雅俗"；（三）非政治化，排除政治的功利性和实用性。

除此以外，他们没有进一步阐明他们共同的文学理念，也没有系统的文学主张，是不具有目的意识的文学运动。事实上，砚友社文学运动是从模仿江户戏作文学开始的，其非政治化也是从立足于游戏的趣味出发的。他们还试图将坪内逍遥的《小说神髓》所提倡的劝惩文学否定论和"人情"、"世态"的写实理论具体化，沿着初步写实主义方向进行新文学的探索与实践。而且在创作实践中，只追求形式的技巧和趣味性，将写实地捕捉"人情"、"世态"作为感觉的再现，化为平板的风俗的描写，因而缺少表现作家主观的想像力，缺乏主体的问题意识和文学的社会性。宫崎湖处子在《砚友社及其作家》（1896）一文指出："本来所谓砚友社派就意味着排斥想像主义。砚友社的鼻祖红叶山人一语道破说：'所谓想象是何物，我不理解想像其物'。此派作家齐声附和，崐它成为砚友社的宣言书。……作为作家，拒绝想象，就是拒绝创作的才气。拒绝创作的才气，就等于作家的自杀"。这从一个方面说明砚友社将写实与想象对立的性格。

其结社是采取师徒制的组织形式，结集一批欲登文坛的文学爱好者，拥有当时活跃在文学第一线上的川上眉山、岩谷小波、广津柳浪、泉镜花、小栗风叶、德田秋声、山田花袋、江见水荫等众多的年轻作家。他们创办了日本第一份纯文学的机关杂志《我多乐文库》（后改名《文库》），以及准机关杂志《小文学》、《江户紫》、《万紫千红》等刊物，还有借用《读卖新闻》作为阵地。红叶还主编了《新著百种》系列，收入砚友社同人的作品，其中有红叶的《两个比丘尼的色情忏悔》、石桥思案的《少女心》、岩谷小波的《妹背贝》、广津柳浪的《残菊》、川上眉山的《墨染樱》，还有幸田露伴的《风流佛》等有代表性的小说。

江见水荫后来回忆这段历史时在《砚友社与红叶》中写道："砚友社从《我多乐文库》转到《文库》时，鲁庵所说的百余名社员已经解散，其后的新砚友社社员，那只是以尾崎红叶为中心的友人关系，所谓社只不

过是社交俱乐部，尽管各个作家活跃在文坛上，但作为全体来说，它没有试图要开展什么社团运动”。

后期砚友社的作家们，各自对文学的态度不同，各自的文学风格也不尽相同。比如红叶的风俗写实小说、柳浪的深刻小说、眉山的观念小说、秋声的社会派小说，以及田山花袋的小说新倾向成为其后自然主义文学的基础等等。尽管如此，尾崎红叶等同人在试图再发现近古通俗小说比如井原西鹤的小说及其写实方法的价值，与逍遥、四迷初步确立的写实主义整合方面所作的努力，却是大体一致的。砚友社成为明治 20 年代文坛的中心力量，在日本近代文学史、小说史上起过承前接后的作用，则是不可忽视的。尾崎红叶、幸田露伴与坪内逍遥、森鸥外四大小说家力压群芳，遥相雄峙日本文坛。日本近代文学史、小说史从此进入“红露逍鸥时代”。

砚友社除了尾崎红叶以外，最有影响的人物，就是山田美妙。他的文学业绩，主要表现在两个方面：一是，极力主张提高日本的小说和小说家的地位。他对西欧小说和日本小说的社会地位进行比较，认为日本的戏作小说完全是茶余饭后的谈话材料，社会地位极低；而西欧小说则蕴含深奥的哲理和宇宙律，对社会具有很大的影响力，受到社会的尊重，小说家成为社会尊崇的对象。二是，反对翻译小说所使用的生硬文体，批评假名垣鲁文的近代戏作文体是“舔前人的糟粕”，主张言文一致是文明的标志，使用俗语也应有一定的规则，如果能够巧用，也不亚于雅语，雅语、俗语应同时使用，以适应新时代小说的要求。他还为此作出种种尝试，其发表的《嘲戒小说天狗》(1886)、《风琴调一节》(1887)，就已经开始全部试用口语体，且多用デス调。他还写了《言文一致论概略》(1888)，从理论上加以论述。他的主要精力集中在开创文章的新技法上。他与二叶亭四迷在理解西欧近代小说及其文体的基础上，打破旧文学雅语、俗语的严格区分，为首创言文一致体，推动小说近代化的进程而做出重要的贡献。

山田美妙以近古战乱为背景，写了短篇小说《武藏野》(1887) 和《蝴蝶》(1889) 两部力作，反映主家灭亡之后，属下的男男女女或被杀或出家的感伤的悲剧故事。同时以《武藏野》为中心出版了短篇小说集《夏天的树林》(1888)。他除写小说外，还作新体诗和评论等。他是砚友社的孤独的存在，而且由于与砚友社同人，主要是与尾崎红叶不和，很快就离开了砚友社。尾崎红叶便巩固了其在砚友社的中心地位。

但是，就砚友社的整体而言，其同人据《砚友社与红叶》一文统计人数达二百名，占据着当时文坛的主要地位。不过，他们中只有少数人留下

传世的佳作，能够在文学史、小说史上占有自己的地位。大多数人是倾心于近古的江户情趣，与真正意义的新文学无缘，属亚流作家、出二流作品。

中日甲午战争以后，后期砚友社的一些同人获得了一个探索人生的契机，开始转变了作风，冲破封建旧道德的网眼，以自己的眼观照现实、暴露现实。后期砚友社分化为革新派和传统派两大派。革新派以岩谷小波、永井荷风、田山花袋为代表，全面否定前期砚友社文学，主张以西欧文学为规范，他们中又代表三种倾向，一是倾倒唯美主义、自然主义；二是倾向抒情的浪漫主义；三是加强对社会的关心，深化对现实的认识，从1894年至1896年以广津柳浪、川上眉山为代表，分别兴起观念小说和悲惨小说，探求人生的真理和人的命运。传统派以尾崎红叶、泉镜花为代表，主张继承前期文学的所长，坚持独自发展的方向。这时期，成为砚友社最活跃的时期，带来了近代新小说兴隆的机运。

从史的发展视点来说，日本小说走向近代化的全过程，存在一个如何处理传统与近代、本土与外来的关系的问题，即如何提高对传统的本土的文学认识的自觉性，以及对近代的外来的文学深层面的正确理解，并使两者的对立得到及时的调适和融合。尤其是处在过渡时期，既是艺术破坏的时代，也是艺术建设的时代，这个问题的解决更显迫切，更显棘手。砚友社在文学史、小说史上所起的作用存在积极和消极两方面的意义。

砚友社的作家们一方面生硬地接受近古江户戏作小说和井原西鹤调趣味的影响，多少保留了江户小说情趣的遗风，追求戏作性、趣味性。从他们的小说的内容来看，其世界观未完全树立起人本主义、个人主义思想，仍是以旧道德和旧义理为中心，而且其作品所反映的，只是表面的社会现象，诸如自由民权运动的余波、男女的社交、束发、女权、文艺改良、女学生、洋乐、洋装、咖啡等，以这些题材的要素来迎合都市人的休闲需要。有些作品甚至充满花柳的情绪，有流于卑俗之嫌。另一方面，他们吸取坪内逍遥未能摆脱改良文学本质的摹写的手法，故仍未达到确立近代写实主义的程度，又未能实现继承二叶亭四迷的《浮云》的写实主义小说的可能性，就采取拟写实主义，舍弃文学的意匠，将近古戏作小说的传统，组合在平庸的社会风俗画卷里。

因此，砚友社虽然一度支配着日本文坛，但并未能完全树立强有力的新的世界观和文学理念，当然也未能真正起到主导过渡期文学的作用。在这里就充分显示出砚友社文学的未成熟性，不可避免地出现未完全消化的

和洋折中文学。小说家国木田独步形象地将它形容为“穿上洋装的元禄文学”。也可以说，砚友社文学是完成近代化过程的中间产物，是一条近代文学发展的必由之路，具有普遍的规律性。这种过渡期的现象，恐怕在世界小说的发展史上是共通的吧。

但是，在日本近代小说发展史初期，也就是近代的写实主义小说和浪漫主义小说尚未达到成熟的过渡时期，砚友社在努力确立小说的社会地位、最先采用言文一致体方面，为推动了近代小说的改良，做出了自己的贡献。

砚友社后期的小说创作活动和技法，逐步摆脱启蒙时期的政治小说的乏味的功利性和克服戏作小说的肤浅的游戏性，为下一个时期小说的发展，特别是为迎来自然主义的诞生作了准备，完成其日本近代小说过渡期的历史使命。恐怕可以说，这是砚友社一派在日本近代文学史、小说史上存在的最大意义吧。

砚友社是依靠尾崎红叶的存在而维持下来，也是依靠尾崎红叶的存在而赋予其在文学史、小说史上的某种积极意义。1903 年尾崎红叶故去，砚友社随之一蹶不振，迅速解体了。

第二节　尾崎红叶与幸田露伴

作为砚友社的开山鼻祖尾崎红叶（1876—1903），原名德太郎。生于江户根雕工匠家，其父号谷斋，以谷斋雕而驰名，但又是相扑场的有名帮闲，且其母早逝，红叶四岁上就由外祖父家养育。红叶以父亲的帮闲身份为耻，他的作品、日记、书简只提及母亲的事，没有提及与父亲的关系。对同学也一直隐瞒父亲的身份，对他的挚友、武士家庭出身的江见水荫也只是暗示自己的身份是不能同你们交际的。可以说，尾崎红叶是在市井的自由环境中成长的。

1883 年上大学预科时，尾崎红叶参加学生文学社团文友会、凸凸会的文学活动，学作汉诗文。1885 年上大学预科二年级，即发起成立日本近代第一个纯文学团体砚友社，发行日本第一份纯文学杂志《我乐多文库》。1888 年 9 月入东京大学法学系，翌年，转读国文学系，学年考试两度落第，无奈退学。他发表了小说《两个比丘尼的色情忏悔》（1889）之后，作为新进作家入了读卖新闻社，接替饗庭篁村担任小说版编辑。砚友

社成员的许多新作都在《读卖新闻》上发表，他在小说版上投入很大的力量，由此而显示其特色。

尾崎红叶的处女作《江岛特产滑稽贝屏风》（1885），刊于砚友社机关杂志《我乐多文库》，残留下近古江户戏作小说的痕迹。《两个比丘尼的色情忏悔》，以及《伽罗枕》（1890）、《新色情忏悔》（1890）、《新桃花扇》（1890）、《三个妻子》（1892）等小说，从故事结构、情趣到文体，更是明显地分别受到净琉璃、通俗小说御伽草子和井原西鹤的影响，尤其是《伽罗枕》有近代的《好色一代女》之称。而且据鲁田在《砚友社的勃兴和路程》中回忆："红叶常对其门生说，没有必要研究外国小说，对创作家来说，需要的是观察社会实际，读什么外国小说都是不起作用的。红叶门下除秋声一人之外。都是忽视外国语，这是师家严格教训的结果"，所以砚友社初期，人们称他为"江户儿作家"。

《两个比丘尼的色情忏悔》是作为他主编的《新著百种》系列的首篇出版的。这是一个梦幻的故事，内容模仿了御伽草子《三个法师》，描写女主人公若叶在其夫小四郎战死后，削发为尼，住进了山庵里。一天，黄昏时分，有个年轻尼姑来求宿一夜，这尼姑名叫芳野，她在小四郎娶若叶为妻前曾许配给小四郎。她们两人在倾谈中，才知道两人都是为了爱慕同一个男人而当尼姑的。这部小说确立了红叶的作家地位。坪内逍遥在序文中作了推荐，说其"艳丽而古雅，让人想起龙田川的昔日"，红叶是"文坛的梁山泊"。表明了支持尾崎红叶和砚友社的立场。

尾崎红叶另一方面追求时髦气习，比如他的《女博士》（1887）、《梦中梦》（1888）、《风流京木偶》（1888）、《Yes and No》（1889）等小说，大多是描绘鹿鸣馆时代文明开化的社会风俗。这时期，他有的小说开始运用近代心理主义的主题，比如《烧接的茶碗》（1891）等；有的作品采用言文一致体，比如《两个妻子》（1891）等。这样，内容的心理描写和文体的口语文两者的契合，为完成其小说的近代性迈出了重要的一步。

总体来说，这一时期，尾崎红叶的小说，反映了当时欧化风潮和元禄文学复兴交织的两种倾向。他的中后期的工作，就是为整合这两种倾向而努力。其中代表作之一的《三个妻子》（1892）描写围绕妻、妾而展开的爱欲纠葛。小说明显地效仿井原西鹤的《好色一代女》、《好色一代男》的形式，通过三个女性的不同性格，来反映西鹤式的金钱与好色的世界。但又经过自己的消化而达到圆熟，更接近近代小说的形态。尤是对各个人物的情态描写非常生动，很有立体感和实在感，唯对人生的判断，在思想

把握方面则显得有些薄弱。唯美派作家谷崎润一郎对这部作品给予很高的评价，他在《饶舌录》中称“明治以后，这方面（小说结构方面）的最伟大的作品，恐怕是红叶的《三个妻子》了吧。仅是完成精致的结构的这类小说，在日本自古以来的文学中也是鲜见的。”

他在《心中的阴暗》（1893）和另一部代表作《多情多恨》（1896），无论是主题还是文体，已开始注意引进了欧洲近代小说的理念和技法，使他的小说向近代化迈出了重要的一步。《心中的阴暗》描写盲人按摩师佐市经常出入千束屋，受到屋主人的美貌女儿久米的亲切款待，心中便暗自爱恋起久米的故事。《多情多恨》的主人公教师鹫见柳之助失去妻子阿类，悲痛欲绝。他的好友叶山同情他，让他搬到自己家中居住。叶山的妻子阿种爱慕柳之助。柳之助在叶山出差期间，深夜去过阿种的寝室闲聊天，被婆婆发现。柳之助便因此而离开了叶山家，住进公寓，挂起阿类和阿种的照片，与之相依为伴。这两部小说，没有跌宕的情节，其共同特征：一是运用了西欧近代小说的细致的心理剖析和性格描写的手法；二是采用近代小说的绝对记述法和客观描写法；三是完成适合描写心理的近代文体——口语文，确立了近代新文章的基本形态。这几项工作是具有划时代意义的。

最后一部巨作《金色夜叉》（1903）是受到当时社会小说的刺激而写就的，获得了最大的成功。它是从1897年1月至1902年5月在《读卖新闻》、1903年改在《新小说》上断断续续发表的。报纸连载期间，风靡一时，许多读者每天早晨都企盼报纸早点到手，新派剧将它搬上舞台。连载最后一年，尾崎红叶患胃癌病逝，未完成部分由其弟子小栗风叶根据其《金色夜叉腹稿备忘录》的构想补完。这一长篇小说，前后化了五年多的时间才完成。当时明治社会进入资本主义初级阶段，金钱欲、物质欲横流，并形成为社会所承认的一种社会风潮。红叶在《金色夜叉》中突出这一主题，描写一个名叫间贯的大学预科生，被未婚妻鹬泽宫所抛弃，当他知道鹬泽宫背叛他的原因，是她被银行家的儿子的金钱所诱惑，便十分悲愤，废止学业，当了放高利贷的人，将自己化成金钱的夜叉，以便对鹬泽宫报复，对社会报复。红叶以写实主义的创作方法，通过这一故事的客观描写，揭示了金权世界非人情性的可怕、可憎和可恨，呼喊出高利贷“吸人的血”，“咬人的骨”，是“大恶魔”！他从义理的角度出发，呼吁社会应恢复人与人之间的友情、爱情和人的献身精神和社会的正义。

这部小说技法的特点：一是将文学与文艺社会学、社会心理学有机合成一个整体，发挥其相应和相补的有效性。二是以客观描写为中心，交织主观的判断。三是建构不断变化的故事性。四是采用文语体，即言文混杂体，叙事采用雅文体，对话则运用当时的口语体，而对话主要部分表现对人性的思考，构成这部作品的主要内容。

从《三个妻子》、《多情多恨》到《金色夜叉》的问世，红叶文学达到作者迄今未能达到的艺术境界，其小说创作走向了一个新的高峰。

尾崎红叶在迈向小说近代化的过程中，注意文学观念的更新和内容的改良的同时，更多地注意文体的问题，并且在创作实践中不断探索。他为了有别于二叶亭四迷、山田美妙所率先开创的口语文体，试图从井原西鹤的文体中摸索出一种新的文体。他在《两个比丘尼的色情忏悔》的卷首就其文学观和文体观这样写道：

> 此小说以泪为主眼。
>
> 不说时代，不定场所，日本此类小说甚少。若问小说的妙味，则试写好色。若有责难者，则应回答某时某地某人的身世。
>
> 文章采用向来的雅俗折中体并非可笑，但也不责备言文一致体。要作种种试验。是凤是鸡，是虎是猫，我先不必判断而要创造出一种异样的文体。虽说不要过分吹嘘，但作者这份劳苦是应该多少得到体谅，请予评断。
>
> 对话是净琉璃体混杂现今的俗话调。细想，作者的野心是试图以此写成时代小说的口语体。……

尾崎红叶的小说创作活跃期，正是日本文学思想和文体处在激荡的变化期。他的小说走向近代，反复地改变文学的思考方法、两三次地改变文体，走过曲折的道路。从文学观来说，他受到坪内逍遥反对文学的功利性、倡导“小说的主眼在人情”的理论的影响，既提出小说是“以泪为主眼”，即强调小说的主要目的是写人的感情，写得活脱，“确实是一字一泪，满篇处处充满悲惨哀悼之情”①，让读者感动流泪。据说，他确实是流着泪来写这部作品的，弄得满脸都是墨。这说明作者确实是将自己的感情融进了主人公的内里，命运与共。同时，他沿袭坪内逍遥未成熟的罗列

① 转引自伊狩章：《砚友社文学》，塙书房 1961 年版，第 90 页。

式的写实方法。如果说，这是近代文学意识的自觉，也只能说是初步觉醒的标志之一。但是，他又不加批判地继承近古江户文学的审美情趣，并企图机械地借鉴井原西鹤，着力于外在事实的摹写，抑制内在的感情描述，在某些方面又有悖于新文学观念和方法，存在新旧文学观的对立和并存。所以，被认为是“洋装了的江户文学观”[①]。一般近代日本文学史、小说史，将他归属为拟写实主义或拟古典主义。

同时，在文体方面，既认识到小说的革新，文体是重要的一环。但在文体改革的停滞期，又无视二叶亭四迷和山田美妙已经实验的新文章论，并对其创造性持怀疑和否定的态度，甚至说“灭绝后世美文的，将是言文一致体”[②]，表示还“要作种种的试验”，用井原西鹤的俗文体来抑制雅文的冗长，试图在雅文体与俗文体之间寻找接合点，创造出一种“净琉璃体混杂现今的俗话调”的“谈话体”，以符合其作品的性格和意趣，并且在书写上作了革新，将对话部分另起行，以便明显有别于叙述部分。尔后在《两个妻子》（1891）的最后三分之一和《紫》（1894）、《冷热》（1894）、《青葡萄》（1895）等一系列作品里继续进行文体方面新的实验，成功地创造出一种崭新的言文一致体，随之二叶亭四迷、小杉天外、田山花袋、小栗风叶、岛崎藤村、泉镜花等中坚作家都采用这种文体。可以说，在文体改革的摸索中，尾崎红叶一度有过倒退现象，但近代文学的言文一致体的最终完成，也是有尾崎红叶的一分努力的。恐怕在近代日本作家中很少有人像尾崎红叶这样重视文体和精练文体的。

尾崎红叶在对待主题和文体上，一方面学习井原西鹤的文体，一方面又表现对庶民生活的关心，采取表面的写实方法。也就是说，红叶从戏作小说出发，经过继承井原西鹤，最后企图达到近代的写实主义。所以，他的文学被称为“本质上只不过是半戏作的拟似近代文学”。红叶这种对待传统与近代的动摇与定着、倒退与进步，最后在两者的彷徨中进行艰难的抉择，是日本小说向近代转型所具有典型性的事例。

吉田精一这样概括地评价尾崎红叶：“简要地说，红叶接受西方近代文学的影响，其意义与篁村等的前期文学不同，他没有摆脱戏作文学，保持着一个还没有出现真正意义的近代文学的过渡期文坛的代表作家的位置。他努力挥动写实的笔致，但这种写实是外面的细致叙述，风俗和衣裳

---

① 吉田精一：《明治大正文学史》，樱枫社 1980 年版，第 53—54 页。

② 转引自本间久雄：《续明治文学》上卷，东京堂 1943 年版，第 395 页。

很精致，内面的写实却很粗糙。作为小说家，他属于物语作家、风俗小说家，可以说几乎全然不含文明的批评、人生的批评。他的以‘通’、‘粹’、‘江户风’为标准的对人生的态度，大多是混淆封建性的趣味。但其乘这个时代风潮而获得人们的欢迎。还有，从其气质来说，他周围早就有许多门弟，扶植了很大的势力，被仰为大家。由于他真正将身心倾注在文章上，他的措辞是精细雕琢的，可以说是一代文章家，但很难说是富有真正意义上的创造力的大作家”①。

砚友社时代，作为孤独存在的幸田露伴（1867—1947），原名成行。生于江户幕臣家庭，在武士封建的环境下接受教育，武士的血统成为培育他的理想主义的重要要素。幼时就读私塾，习《孝经》，朗读汉文。上了小学，未完成中学课程就进入东京英学校（今青山学院），中途退学。这期间，他经常到东京图书馆，广泛涉猎汉籍、佛书和江户时期的杂书，晚上上汉学塾，学习程朱子学，广览强记。其父嫌恶文学，便让他于1883年入了通信省的电信技校，翌年毕业，先后在中央电信局、北海道西岸余市町电信局任技师职，读破随身带去北海道的全部大藏经，并曾一度削发参禅。这时候，他已有很深的汉文学和佛典的素养，更多地接触文学，从一般稗史、戏作小说、狂歌、俳谐到坪内逍遥、东海散士的近代新文学。尤其是读了坪内逍遥的《小说神髓》，恍如“在静静的池子中突然投入了石子”，深为坪内逍遥的新文学的理论所打动，产生了从事小说创作的欲望，并带着这种欲望于1887年辞职返回东京。他从北海道千里迢迢，徒步回京，途中几乎垂死于露宿的荒野，故作俳句曰：“故乡路途远，露宿荒郊野岭处，与草枕相伴。”据说，其“露伴”的笔名由此而得。

他回到东京后，在致力于再发现井原西鹤的淡岛寒月推荐下，怀着很大的兴趣研读了西鹤的作品。当时致力于重新审视西鹤文学价值的作家共三人，除了幸田露伴之外，还有尾崎红叶、飨庭篁村。经淡岛寒月的介绍，幸田露伴结识了尾崎红叶，这增强了他从文的信心，并且与尾崎红叶同在小说创作实践上，探索西鹤文学的再生，素有“红叶学西鹤得其才，露伴得其笔”的评价②。以此同时，内田不知庵、森鸥外、樋口一叶等人，从研究或创作出发，也对井原西鹤给予极大的关心。从某种意义上

① 吉田精一：《明治大正文学史》，樱枫社1980年版，第53—54页。

② 盐田良平：《古典与明治以后的文学》，讲座《日本文学史》（第14卷），岩波书店1959年版，第10页。

说，他们促进了“西鹤热”的兴起。与这股“西鹤热”相呼应，各出版社争相重印井原西鹤的著作，在1892年至1893年间，井原西鹤的著作成为一般读者爱读的书。

在这股“西鹤热”之前，幸田露伴运用西鹤调文体写了《一刹那》(1888)，文中有一段写道：这是“以鹤翁《好色五人女》为枕而眠的梦中之作”。这一作品虽未引起文坛注目，然而以此为契机，他从模仿西鹤小说开始了创作的生涯。

翌年，他的处女作《露珠圆圆》（1889）在山田美妙主编的《都之花》上问世，小说是描写纽约一位富豪到世界各国选婿的故事。他虽然曾惊叹坪内逍遥的《小说神髓》，但他没有接受坪内逍遥的写实论，而是一方面模仿中国的《古今奇观》和东海散士的《佳人奇遇》，一方面使用西方式的会话，许多读者错认为是西方的翻译小说。同年发表小说《风流佛》(1889）之后而一举成名，从此他一发而不可收，写下了《缘外缘》(后改题为《对骷髅》，1890)、《一口剑》（1890)、《街头净琉璃》(1891)、《五层塔》(1891）等一系列作品，获得“天才露伴子”的美称。

《风流佛》描写青年雕刻师珠运去奈良修行途中，与阿辰姑娘邂逅相恋，结婚之夜，尚未谋过面的高官阿辰的生父，差人来把阿辰带走。留下独自一人的珠运，克服失恋的烦恼，发奋雕刻了一个裸体观音像。不久，他在报刊上读到阿辰和一个华族青年结婚的消息，正想打碎这具观音像时，观音像仿佛注入了生命和灵魂似的，不可思议地微笑着与珠运搭起话来，最后珠运抱着佛像，乘天上来迎的云，升上了天。他将先天的“江户儿”的气质，以及后天的知性的修养和佛学的修炼的结晶，凝聚在珠运这个人物身上，让珠运进入艺术三昧——无我和谛念之境，创造出一尊“风流佛”。小说表现了出世意识与佛教的解脱，以及对爱情与艺术的憧憬的主题。它不仅反映了新的恋爱观，而且反映了东方式的悟道精神。这部作品，以非现实的构思和西鹤式的文体，比如名词、一节末句的会话、省略助词、各节小标题的俳文调对句等运用法，都明显地留有井原西鹤手法的痕迹。所以坪内逍遥在《明治二十二年文学界的风潮》中说：“蜗牛露伴从天外飘落，出《风流佛》，使‘西鹤热’达到了白热化的程度。”

幸田露伴在《一口剑》通过一个铸剑工匠正藏为领主铸一口剑，其妻带着全部订金出奔。正藏摆脱男女的情念，以其坚强的意志，刻苦三年，终于造就了超出自己能力的一口名剑的故事，表达了这样一个思想：意志的力量超过情念，艺术的精神胜过实际的能力。

《五层塔》比起《风流佛》、《一口剑》来，在结构上没有破绽，更具近代小说的首尾完整性。这是露伴的最高杰作。它在这两篇小说的基础上，发展和深化了艺术与生命超克这个主题，表达了艺术的创造与人的精神修养内在联系的思想。他用木匠十兵卫不惧世俗偏见，拒绝名工源太郎献建塔秘法的建议，排除同辈人为的障碍，坚决相信自己的力量，独自兴建了一座五重塔，屹立在暴风雨中岿然不动的故事，来赞美艺术的永恒和歌颂艺术创造者的精神、意志和力量。实际上这是作者理想主义精神的投影。

幸田露伴的代表作，从《风流佛》、《一口剑》到《五层塔》，以其儒学的精神、佛教的谛念和对东方古典尤其是中国古典的素养而形成了独自的风格，那就是“整个贯穿着东方的强烈的意志，渊博的儒学知识和佛学思想浑然合为一体的特殊的理想主义。”[①] 换句话说，幸田露伴的理想主义的性格是建立在东方哲学、特别是东方人生观——主要是儒佛精神，也许还含近古武士道文化精神——的基础上的。他没有将自我放在与人生命运完全对立的位置，而是将自我与人生的命运作为超自然的、超理性的统一体来把握，并统一在东方式的神秘主义之中。比如，《风流佛》的雕刻师珠运、《一口剑》的铸刀工匠正藏、《五重塔》的木匠十兵卫之所以有所成就，都是由于他们反抗世俗对命运的盲从，表现出强烈的东方意志和浪漫精神，从而在读者面前展现了一个个男性的强烈的性格和理想美的世界。

这种理想主义小说，重视意象和理想，其理想的主观与小说的意象的微妙结合，酿成其小说与西方的浪漫主义不同的古典的浪漫主义气质。幸田露伴这种特定的浪漫主义，是日本近代文学史上的一种特定的文学思潮，对于稍后出现的浪漫主义的小说家比如樋口一叶、泉镜花等并非不无影响。

这个时期，即明治二十年代，露伴这种特定的浪漫主义气质，与尾崎红叶的拟古典和写实的作风相辉映而雄峙文坛。近代小说史又称这个时期为“红露时代”。之后，幸田露伴写了两部长篇小说《风流微尘藏》（1893—1896）和《浪滔天》（1903—1905），沿用了日本古代物语比如《竹取物语》结构的并列形式，故事环环相套，又相对独立，他称之为

---

① 西乡信纲等：《日本文学史》（中译本），香港生活·读书·新知三联书店1979年版，第249页。

"连环结构"。但是，这两部长篇小说都未完成，中缀原因可能是：（一）日俄战争爆发的影响。（二）探索文体技巧难度太大。在此以前，他一直认为言文一致体会减弱文学的诗的精神，基本上是采用流丽的文言体，从这两部小说开始，摸索新的文体，叙述部分采用文语体，对话部分采用口语体。这是幸田露伴的小说，从文语体向口语体转变的尝试。当时这种折中文体是受到读者欢迎的，对他来说，这是一次艰难的尝试。（三）也许是最重要的一点，在长篇小说结构里，以一两个主要人物为中心，辐射出众多的人物，而且诸人物之间又有着多角的关系，而采取并列的"连环结构"，要理顺这些众多的人物的紧密关系和复杂纠葛，是比较困难的。况且，从作家的社会阅历、生活体验和素材积累等诸方面来看，要驾驭长篇巨作，是一项艰巨的任务。这两部小说显然没有取得成功。

《浪滔天》中缀翌年，文坛上出现了岛崎藤村的《破戒》，自然主义文学勃兴。以此为契机，幸田露伴放弃了创作以表现自己理想的近代小说。1908年到京都大学担任讲师，同时兼任《读卖新闻》、《国会》、《新小说》、《日本》等多家报刊的记者或自由撰稿人。翌年，他返回东京，其后期的主要工作：一是写史传文学，代表作有：以中国明太祖亡故后永乐帝和建文帝争帝位的故事为题材的历史小说《命运》（1919），以及以《池亭记》的作者庆滋保胤和三河守的大江定基的不同出家经历的故事为主轴的传记文学《连环记》（1940），来表述古今中日盛衰浮沉之理。他在这方面的工作，强调知识的积累，又努力避免学究式的考究，而注重美的意念，是艺术创造的结晶。二是写评论，其中包括修养方面的论文，如《努力论》（1912）、《修省论》（1914）等，也有文艺批评的，如《观画谈》（1925），以及研究日本语音韵律的《音幻论》（1947）。三是写随笔，代表作是《评释芭蕉七部集》（1924），他以其丰富的学识，借松尾芭蕉俳句中的风物和民俗，叙说中日古典的相互联系，在对美的直观的基础上，使客观感受和理论能力、知性的观念和诗的情绪达到完美的契合，显示了幸田露伴文学创作和理论的最后飞跃。这是幸田露伴随笔的精髓，具有很高的文学和文学批评的价值。

在前期的小说创作向后期的史传、随笔和批评的转变中，显示了幸田露伴文学从主情向知性、从浪漫的热情向现实的思考定着。

在日本小说走向近代的过程中，幸田露伴的工作态度不像坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外那样，以西方文学为中介，促进传统的再生，而是与尾崎红叶相同——尽管们两人在思想上和素质上都存在有某些差异，幸田

露伴倾向理想和浪漫，而尾崎红叶倾向拟古典和写实，几乎没有与西方文学发生联系，都是接受井原西鹤的影响，将重点放在思考传统包括传统文体再生，并赋予新的生命力的可能性上。

第三节　从观念小说、悲惨小说到社会小说

砚友社时代后期，即中日甲午战争后，随着日本资本主义的发展、国家主义的风潮和贫富的差距拉大，产生了诸多社会问题和劳动问题。砚友社的作家们，面对资本主义社会诸矛盾，在其作品群中做出自己的反映。一些作家以自己的社会观和人生观作标尺，在自己的作品中，以观念先行，批判充满矛盾的社会，称为“观念小说”；另一些作家的作品以悲惨的素材，来揭示社会的阴暗和人生的悲惨的侧面，称为“悲惨小说”，亦称“深刻小说”。两者的作品，都脱离了砚友社前期的拟写实手法，比较深刻地观察社会，并且具有一定的批判精神，形成与迄今砚友社小说迥异的性格，史称“后期砚友社”。

这些小说家们以《文艺俱乐部》作为阵地。观念小说代表作家有泉镜花和川上眉山，他们的作品对于砚友社的戏作式的恋爱小说以很大的冲击。

泉镜花（1873—1939）是归属尾崎叶红的门下，家境贫寒，亲身经历下层社会的生活，又目睹上层的金权势力的卑俗和固有道德的虚伪，培植了一种反抗的意识，向社会秩序挑战，提出了个性自由的要求的问题，并形成一种自我的信念。但是，面对复杂的社会现实，个人又显出观察问题的未成熟性和处理问题的软弱性。结果，他提出自由要求问题的同时，又逃避社会现实，有意识地在唯美的、感觉的世界里，培育一种非现实的观念。他的观念小说《夜间巡警》（1895）、《外科手术室》（1895），就是在这种情况下问世的。这两部小说描写主人公个人与社会的对立，最后只能通过悲剧的命运或现实的死来完成自己对生的追求。也就是说，将个人的自我要求空想化和观念化。后来他摆脱观念小说的模式，根据自己的气质，转变了作风，在前期浪漫主义文学领域发挥自己独自的个性，才成为超越一个时代的优秀作家。

川上眉山（1869—1908）虽同属砚友社同人，但他的文学风格并非戏作性的，而是积极探求人生的。他的观念小说《大杯》（1895）、《书记

官》（1895）等作品，树立起问题意识，表现了对恋人变心或恋人被某省书记官夺走的愤慨，以一种反习俗的姿态公开批判社会。

悲惨小说代表作家是广津柳浪（1861—1928）。广津柳浪扩大了社会视野，写了《黑蜥蜴》（1895）、《变目传》（1895）、《龟先生》（1895）、《今户情死》（1896）等作品，有意识地深化写实性，揭示人生的悲惨和社会阴暗的侧面，虽然想像力并不十分丰富，但他有一定的写实能力和戏剧性结构的技巧，别开生面，与砚友社其他作家作风不同，独成一格。但是，他渐渐产生厌世思想，又带来游离现实的倾向，最后失去创作欲望，离开了文坛。

由于“观念小说”、“悲惨小说”作为小说的形态，其概念十分含糊，文学的目的性也暧昧而不明朗，加上作家世界观或文学气质的局限，它们流行的时间是短暂的，只不过是砚友社文学的延长。

继“观念小说”、“悲惨小说”之后，内田鲁庵，后藤宙外等提倡试作一种新的政治小说。内田鲁庵（1868—1929）是从尾崎红叶那里第一次听闻陀斯妥耶夫斯基的名字，译过他的《罪与罚》，后来又在二叶亭四迷的帮助下，根据英译本重译，对西方近代小说表现时代精神、文明批评与文学的关系有了较多的理解，对旧文学产生深刻的对立，以“不知庵”之名发表了许多文艺批评。他的《文学一斑》（1892）论述了文学的一般概念；《成为文学家的方法》（1894）则强调“要成为文学家，首先要成为文学界的‘通’，即观测者”，并且解释所谓“通”即成为观测者，就要读书看报，了解社会、政治和文学，明显地扩大了对社会的关心。同时，对砚友社的戏作文学意识，他还提出过讽刺性的批评，虽然没有像北村透谷那样正面的批判，没有新的文学创造和理论追求，但其在近代小说史上的作用是不能忽视的。文章发表翌年，樋口一叶、泉镜花等登上文坛，不仅给日本近代小说一种新的刺激，而且在客观上对孕育中的浪漫主义产生了催生的作用。

在“观念小说”、“悲惨小说”走进死胡同之际，内田鲁庵发表题为《作政治小说的好时机》（1898）的文章，猛烈地抨击政治家利用其位置，欲贪其名誉，而全然不关心国家的运作和人民的休戚，极力主张创作暴露他们的腐败、恶劣、愚昧和颓发的滑稽小说、讽刺小说。这种政治小说的目的，是要“活现日本的物质文明与精神文明的极大乖离的滑稽”；同时进一步要求把视野扩大到社会，回答现实生活提出的问题。

后藤宙外（1868—1938）针对内田鲁庵的文章，发表《论政治小说》

(1898) 一文，首次否定明治初期的政治小说以宣传政治思想为主的功利性，而强调政治小说“以人为主而诉诸于情”；其次排除一般政治小说那样冗长的权力交替和阴谋权术的叙事性描写，而主张“着力于曲尽人情，多着墨于私生涯方面”；再次不赞同内田鲁庵所提倡的政治小说的滑稽性的意见，而强调政治小说的悲剧性格，提出“戏曲的政治小说”，从而扩充了政治小说的概念，将内田鲁庵的主张具体化。他们促进了另一种政治小说的抬头，孕育了新的政治小说过渡到社会小说的可能性。

内田鲁庵和后藤宙外本人也试作社会小说，虽然视野及于社会、政治，并以此作为题材，但形式上仍摆脱不了砚友社以来那种讽刺性的风俗描写。社会小说的完成有待后来人的不断继续探索和实践。

民友社的《国民之友》1896 年 1 月号刊登了“社会小说出版计划广告”，说明这时期“国运兴隆，社会现象多色多彩，已非以传递里面消息为己任的小说作家安于花鸟风月之时”，“昔日奇娇的作家也把念头放在实在的社会，喜月云风流、白粉红腻、唯娇唯艳的文士也着眼于社会、人、生活和时势一类的题目”。

田冈岭云曾积极鼓励写“悲惨小说”，他在《孤愤危言》中将社会小说的产生归因于造成“贫富悬殊”的“富阀”的罪过。他接着又发表《岭云摇曳》(1899) 一文，呼吁要创作“写实”和“暴露”的文学，并表明他支持描写“下层的贫民”的社会小说。文章首先详细地分析了“小说与社会的隐微”，指出近时社会之丑恶、风俗之败坏和人心之萎靡，而这种社会的恶德已逸于法律以外。“天下文士要来暴露社会的罪恶，为穷者挥同情之泪，为人道而泣，为道义而愤，要大声疾呼，成为警世之晓钟，惩恶之震雷”。因而，他主张小说“怀着伟大的理想来写实，注入燃烧般的同情来暴露”。其次，他阐述“下层的贫民与文士”的关系，认为所谓文明开化，伴随机械之精巧，劳动者被夺其职，落入悲惨之谷，因而作为今日的作家，应“将满腔的同情倾泻在手中的笔上，描写他们值得悲悯的生涯，为他们不告之民而痛哭、叹息，奋起代他们诉诸于天下”。最后，他分析社会贫富悬殊的情势，强调诗人文士不应醉于春色、浮于花鸟，而“应代贫者宣泄苦闷，将他们的呼声申诉于天下”。这种观点，当时被认为是接近社会主义思想的（这是指特定的社会主义思想，即将社会主义思想与基督教信仰结合，宣扬恋爱的自由、劳动的神圣和灵肉一致的新宗教），由此将社会小说也称作社会主义小说。所谓社会小说也好，社会主义小说也好，是有其特定的含义的。

与此同时，岛村抱月也就此发表了支持的意见，认为社会小说是以“社会有罪”的观念为主轴的小说，并批判了上述《帝国文学》记者的社会小说的倾向性会使“贫富两者隔绝反目”的论点，然又认为应该排除社会小说有碍于文学独立性的倾向，他开始关注政治与文学的关系这个基本的课题。

高山樗牛则站在统治阶级立场上反对社会小说。他说，社会小说是弱者对社会势力的不均分配采取的反抗，并以此作为其主要的素材的一种小说。但他又解释说，现今所谓的社会小说，教贫弱者不以服从而以反抗，教犯罪者不以悔改而是以造反……此乃于社会道德无裨益也。

由此引起从1897—1898年以田冈岭云为一方和以高山樗牛为一方，围绕社会小说问题展开的论争。

金子筑水根据众议，在《所谓社会小说》（1898）中将社会小说的范围分为四大类：（一）描写近古的社会主义事态的。即描写现时存在的主要社会问题，从劳动社会对资本家的问题到平民对贵族的关系、被统治者对统治者的关系、幼者对长者的关系、弱者对强者的关系、无教育界对教育界的关系等等。（二）描写社会对个人关系的。即描写以社会的最重要问题为主，观察由这些问题而产生的复杂的世相，发现其中的人生的秘密。（三）描写所谓漠然的小社会的事态的，即指描写分为政治社会、实业社会、教育社会、宗教社会、职工社会、花柳社会等等的事态，但它是以有关整个社会的事态为心观念的；（四）描写作为整体的社会行动的。即描写从社会学的角度来描写社会构成的动机、社会的存在目的、社会的组织活动、社会的进步与退步等等。

评论家们从不同视角对社会小说的概念和含义做出种种解释，或赞同或反对，但是从中也可以看出社会小说的诞生原因：（一）1897—1898年兴起的由片山潜、幸德秋水推动的社会主义运动，直接对社会小说或社会主义小说起着催生的作用。（二）作家对社会的期待与现实产生了落差，促进了对“使这些无辜的人落得如此悲惨的无情的社会组织”批判的自觉。（三）作家既受到“悲惨小说”扩大小说的社会性的刺激，又不满于“悲观小说”缺乏对社会批判的自觉的现状，要求用一种新的小说形式来取代，这成为社会小说成立的重要契机。

换句话说，“观念小说”、“悲惨小说”并未能为砚友社打开新的出路，原因是缺乏近代的自觉精神和批判精神，历史便呼唤一种新的小说形式的诞生。

根据当时《国民之友》刊登的“社会小说出版预告”列举了跃跃欲试写社会小说的作家有斋藤绿雨、广津柳浪、幸田露伴、后藤宙外、嵯峨屋主人、尾崎红叶等砚友社作家和非砚友社作家名字。结果未能实现这项预告，也许这只是一个新的文学运动的造势。最后实际上是没有列名的德富芦花发表的《不如归》（1898）、《黑潮》（1902）和木下尚江成发表的《火柱》（1904）而成为社会小说的两大支柱。与此同时出现的松冈荒村、儿玉花外等“明治社会主义诗人”，还有以幸德秋水的《平民新闻》为平台的年轻作家组织火鞭会也是这一文学运动的一部分。

第四节　德富芦花与木下尚江

内田鲁庵、后藤宙外尝试创作社会小说并未取得成功，首先由德富芦花和木下尚江来继承和完成。

德富芦花（1868—1914），原名健次郎。生于肥后苇北郡士族家庭。明治维新以后，其父曾一度出任白川县（今熊本县）下级官吏，后辞职从事政治、产业、教育等工作。德富芦花小学毕业后，曾就读熊本洋学校、大江义塾。入京都同志社后，认识新岛襄，开始对文学产生兴趣。

幼时受奶妈的教唆，他曾企图对母亲冒渎的性恶作剧，被母亲叱责，成为他产生罪意识的根源。同时，他认为父亲夺去了母亲，也产生一种憎恨父亲的感情。这是他所说的“第一次失恋”。后来他在作为忏悔书的《新春》（1918）、《富士》（1925）还回忆起这件事，写道：“我的童贞五岁那年早已完全失去了”，“在奶妈怀里，首次懂得了性游戏。然那年才五六岁，我像向奶妈所做那样，向母亲做了”，“是母亲的斥责，将我从生的绝望赶到了死；也是这一斥责，赋予了为恢复失去的乐园所需的与肉体斗争的力量。我对母亲至今仍有一种愧疚感和痛恨情。”也许因为这个缘故，他借一次搬家移植一棵赤松时，将赤松损伤，留下了瑕疵，就将此“疵松”比作自己，称自己是“五岁起的疵物”，“我的庭院的疵物——松，是我的象征”。后来他受母亲影响，接受基督教的洗礼。但是，其父故去，他按旧礼教闭门服丧三年。

德富芦花青年时代，先后与新岛襄的义侄女久子和同志社副社长山本觉马之女久荣恋爱，由于家人的反对而失恋。青春之恋的失败，使他对自己的才能失去了自信，逃避到了遥远的鹿儿岛。直至1888年结束流浪生

活，当了学校的教师，“芦花的青春的风暴”才从此停息。翌年，他从“家”的桎梏中解放出来，到了东京，入了其兄苏峰创办的民友社，仍然觉得自己仿佛是躲在“一隅的猫”。尔后在苏峰的帮助下，以芦花生的笔名发表两篇传记，稍后并在民友社的《国民新闻》任校对，开始写杂文、做诗和翻译，在《国民之友》、《国民新闻》、《家庭杂志》等报刊上发表。他决心要“绽开自己的花”，走上确立自我之道，同时醉心于托尔斯泰。德富芦花寂寂无闻十年，直至发表了社会小说《不如归》之后，才开始扬名文坛。

《不如归》（1898）从社会的视野出发，描写陆军中将片冈之女浪子与海军少尉川岛武男结婚后，得了肺病，武男之母让他们离了婚。武男在日俄战争中负了伤，回到了佐世保，收到了浪子无记名寄来的一个慰问小包裹。日俄战争结束后，片冈中将凯旋而归，与女儿浪子去关西疗养后，归途列车经过山科站，浪子透过车窗，发现了武男的身影。岂料这竟成为最后一次的邂逅，浪子不久便病故了。浪子临终时，悲哀地自语：“我死了也是你的妻子”，“再也不要生女孩了！”武男再次出征归来后，赶到浪子墓前拜祭，与浪子之父片冈中将互相安慰。作者通过了这个故事，揭示了这个“家”的这对相爱的理想夫妻却产生这样生离死别的悲剧。可以说，芦花是较早地在文学上提出封建的家族制度问题，并表示了一定的愤懑。

这种批判社会的倾向性，在《黑潮》（1903）也明显地表现出来。它透过主人公佐幕派勇士东三郎及其子晋的经历，以及贵族多川伯的家庭悲剧，反映当时政治家、贵族等上层社会的种种世相，批判他们的政治腐败和道德沦丧。

《黑潮》发表后翌年，由于政治立场的不同，芦花同情贫者，关心与基督教的艺术上的人道主义融合的社会主义思想；其兄苏峰则站在统治者一边，其所属的报刊都成为御用的新闻。他在《国民新闻》上发表的《霜枯日记》，凡涉及有违统治者的政治观点都被删掉。由此与其兄苏峰产生了隔阂，他深感“如果不突破它，他如今仍然是奴隶”，为了做一个完全的自由人，要求其兄“第一，承认我的存在；第二，承认我的家的存在；第三，承认我今天所创建的位置。”最后他还是离开苏峰，自己创办了黑潮社。但是在那个社会里，芦花并没有享受到他所梦想的伊甸园的绝对自由，1910 年发生了统治当局镇压社会主义者幸德秋水事件，他就此发表了《谋叛篇》，以示抗议。德富芦花一生与现实对抗、苦斗和与痛苦

拥抱，最后心力交瘁，临终之际，主动与绝交十五年的苏峰言和，并在苏峰面前承认："我输了！"

木下尚江（1869—1937）在文学上继承北村透谷和德富芦花的传统，他的小说《火柱》（1904）比起芦花的上述两部小说来，更具有浓厚的社会主义的思想。木下尚江生于松本一个下级武士家庭。小学时代听过自由民权家的演说，深受感动。1888 年东京专门学校（早稻田大学前身）毕业后，曾担任《信府日报》主笔。由于就县厅搬迁问题批评过地方政治家的不正当行为而遭到迫害，一度隐身长野县。1893 年于家乡松本开业当律师，这时接受基督教的洗礼。1897 年因对帝国议会行专制政治之实表示失望，第一个站出来呼吁举行普选，被扣上莫须有的罪名而遭逮捕入狱，一年多后才被宣判无罪获释。1899 年担任《每日新闻》记者，以锋利的笔揭露和报道了足尾铜矿中毒问题、废娼运动等。1901 年与片山潜一起参与策划成立社会民主党，被禁止之后，开始从事基督教社会主义的启蒙运动。这时间，他批判军队和培养权力机构人才的帝国大学，是天皇制政府的两大支柱，呼吁解放皇门，救出帝王及其家族，给他们平民予自由，有些文章还直接批判了天皇制。在日俄战争前后，作为平民社的中心人物，他积极展开和平反战运动。他的《火柱》和《贤良人的自白》（1904—1906）就是在这种情况下诞生的。

木下尚江在《火柱》中怀着满腔热情，以基督教社会主义者条田作为自己的理想人物，描写主人公参加平民社的反战运动，并大胆地暴露政治家、军人、资本家的虚伪和不正当的行为，以及批判资本主义的罪恶和统治权力的专制，因而被捕入狱的故事。《贤良人的自白》，以反对家族制度和反战为主题，刻画了从事民主运动的青年律师白井俊三在婚姻问题上与家族制度妥协，本欲绝生，觉醒之后，从事反战运动的形象。同时，也流露了反对天皇制的思想，比如小说写了帝大一个学生不愿接受天皇所谓恩赐的手表等。但是，这两部小说，也在不同程度上描写了主人公在反叛与彷徨之中的苦恼。实际上这两部作品都投下了作家本人的影子。它们被称为社会主义小说的经典之作，对于日本近代革命文学的形成有着重要的启蒙意义。

完成《贤良人的自白》的同年，在母亲逝世后，木下尚江受到很大的打击，再加上此时他已发现采用民主主义和议会政治的办法，已无法实现变革天皇制的权力结构，他的僚友幸德秋水转向无政府主义，提倡"直接行动论"，他便意志消沉下来，退出了他与幸德秋水创立的社会民主党，

放弃了自己创办的《新纪元》杂志，隐居伊香保山中。虽然他继续写了自传《忏悔》（1906）以及一些小说和评论，但并无新的超越，最后遁入空门，专心修行。这时，著有《日莲论》（1910）、《法然与亲鸾》（1911）等。日本发动侵华战争前夕，他又拖着病弱的老躯，企图结集力量重新展开新的反战、反军国主义的运动，然因病无治，结束了自己68年的生涯。

以德富芦花、木下尚江为代表的社会主义小说，既具有进步的意义，也存在其历史的局限性。尽管它们显示了“近代日本革命文学的初期的成就”①，但要实现近代的革命文学，还必须有赖于新的文学运动。在社会小说发展的过程中，也就孕育着工人小说这种新的文学模式，并向这个目标迈出了第一步。

① 小田切秀雄：《明治·大正的作家们》，第三文明社1078年版，第85、329页。

第九章　近代浪漫主义小说的演进

《文学界》创刊与近代浪漫主义——近代浪漫主义的基本特征与历史意义——樋口一叶·泉镜花的小说创作

第一节　《文学界》创刊与近代浪漫主义

西方浪漫主义兴起于18世纪后半叶，先在英、法、德，尔后几乎遍及全欧，成为一种思想和文艺思潮。日本浪漫主义则兴起于19世纪后半叶，是以对抗以砚友社为代表的拟古典主义文学思潮而兴起的，比西方浪漫主义的兴起足足晚了一个世纪，这是由近代日本资本主义发展所决定的。

18世纪后半叶，西方资本主义上升期，日本社会尚处在武家的封建制度统治时代，直至19世纪后半叶，才开始以“自上而下”的形式，完成明治维新，实行一系列改革和欧化政策。但是，资产阶级改革并不彻底，明治维新以后的日本社会，封建政治体制与资本主义经济结构并存。资产阶级改革派对明治政府的藩阀专制政治不满，强烈要求成立议会，制定宪法，进行民主改革，同时积极吸收西方的自由平等思想，这就促进了近代的自我觉醒，于是掀起了日本史上声势浩大的自由民权运动。

另一方面，明治维新结束了锁国政策以后，西方资本主义列强不断涌进，日本面临半殖民地化的危险，明治政府遂急于完成产业革命，积极扶持大资产阶级，扩大资本积累，实行富国强兵政策，以实现国家的统一和近代化。同时，为了抗拒自由主义思潮的冲击，便开始加强国家主义的教育，在当时的日本出现了种种思潮，欧化主义思潮、自由主义思潮、国粹主义思潮乃至国家主义思潮混杂于一个时代、一个社会。也就是说，新兴

的资产阶级先进势力伸张自由民权，保守势力则企图维持天皇制，通过国权，摆脱半殖民地的危机，最后资产阶级保守势力与封建势力之间达成某种妥协，并压制了自由民权运动的继续发展。就社会文化来说，随着国家主义思想的抬头、封建主义思想的顽抗，近代自由主义思想与封建专制主义思想的对立加剧，自由主义思潮的发展受到诸多的限制，使资产阶级启蒙运动和自由民权运动，带有极大的妥协性。

尽管如此，随着产业革命的完成，近代市民社会体制的确立，特别是传入基督教关于人的观念和艺术上的人道主义精神，促进了日本的思想变革。用一句话来概括，就是将人置于文化的中心地位。但是，这种思想的变革，与根深蒂固地存在于日本文化中的封建保守的性格发生猛烈的撞击，文化上的进步与保守、民主与极权、自由与专制两种思想的对立大大加剧。

由于上述的种种社会文化的原因，日本资本主义上升时期，不仅政治上、经济上没有达到成熟的阶段，思想上的自由主义也跛行发展，甚至难以产生真正意义的自由主义思潮。这表现在自由主义者在没有完全摆脱封建理念束缚的情况下，其对政治社会的参与意识是非常薄弱的。反映个人自由的欲求方面，大多集中在自我内部，集中在个人的感觉和情感的自由解放上，即一味沉溺于空想来充实自我。这必然有碍于作为文学上的自由主义——浪漫主义思潮的形成、发展和成熟。所以，日本小说不像西欧那样以浪漫主义开辟近代小说的道路，而是以坪内逍遥的文论《小说神髓》、小说《当代书生气质》和二叶亭四迷的长篇小说《浮云》作为近代日本小说的发端，以写实主义精神推动近代日本小说的形成和发展。但是，当写实主义的幼芽遭到强权政治压制和摧残的时候，日本学界、文学界进一步接触西方的新风，并接受其影响，从而将浪漫主义思潮推出文坛，浪漫主义文学就应运而生。

因此，日本浪漫主义发展趋势是，尽管资产阶级启蒙运动为日本浪漫主义的产生作了思想上的准备，但在日本浪漫主义兴起之前，经过了一段较长的胎动期。首先中江兆民在《维氏美学》（1883）中用与古典主义对比的形式，论述了西方浪漫主义与日本近古文学的关系。它特别强调“文学作品之美，在于作者个性的明显表现，以及在于艺术家的永恒性格清晰地显现”。接着，以岩本善治为主干的《女学杂志》（1885）将启蒙思想家福泽谕吉关于人的解放精神具现在文学实践上，发展为人道主义的文学论。岩本初期的评论，首先反对坪内逍遥的《当代书生气质》和二叶亭四

迷的《浮云》的写实主义精神，认为比起写主人公的容貌来，更重要的是写他们的心灵的美。比《女学杂志》晚两年创刊、由德富苏峰主持的《国民之友》（1887）反对文学的目的是娱乐人的文学观，主张新诗在于批评人生，解释人生；新诗人要以存在于宇宙的美的观念来推动社会，给人类以生命的水，高唱爱的意义。岩本善治和德富苏峰虽然主要不是从事文学活动，但他们对文学有着巨大的热情，对于孕育文学史、小说史上的浪漫精神所起到的作用是不能忽视的。

其次，留学德国归来的森鸥外通过译诗集《于面影》（1889）和《即兴诗人》（1891），宣扬了浪漫的外国情调，将新的感觉和情绪依托在美的抒情旋律上，开始引进了西方浪漫主义文学。与此同时，他创刊《栅草纸》（1889），宣言"以审美的眼，评论天下的文章"，成为传播西方浪漫主义思想的阵地。尤其是他的短篇小说《舞姬》三部曲（1890）充满了自由的空气，呼唤了自我的觉醒，孕育了发芽期的浪漫主义思想，成为日本浪漫主义的源流。

此外，矢崎嵯峨屋、幸田露伴、宫崎湖处子等的作品在某些地方也体现了浪漫的倾向，只是他们的浪漫主义的欲求由于受到非近代意识的制约，缺乏自我解放的主体性的热情。他们与其后从《女学杂志》派生的《文学界》杂志同仁继承了《女学杂志》的精神，从事活动，对于日本浪漫主义的产生起到了启蒙和促成的作用。

《文学界》杂志创刊于1893年1月，是日本浪漫主义运动的正式起点，同仁有北村透谷、岛崎藤村、平田秃木、星野天知、星野夕影、户川秋骨、马场孤蝶、上田敏、户川残花，以及聚在其旗帜下的田山花袋、柳田国男、樋口一叶等。他们的大多数人在少年时代就受到启蒙思想特别是自由民权思想的影响，其后接受基督教精神主义的洗礼，憧憬政治自由和海外文明，尤其深受拜伦、爱默生等人的浪漫主义的刺激，以精神解放作为其文学的目标，确立以基督教文明为媒介的个性和自我，这成为日本初期浪漫主义的特点。当时的浪漫主义尚未形成自觉的文学运动。平田秃木在《文学界》创刊当时就说："这不是有意识搞的，只不过是同一倾向的人偶然相聚在一起罢了。"

在以《文学界》为代表的前期浪漫主义文学运动中，北村透谷的评论活动和岛崎藤村的诗歌创作起了开拓性和指导性的作用。北村透谷的《何谓干预人生》（1893）、《内部生命论》（1893）等，强调尊重人，尊重人的内部生命，并以探索内部生命作为对自由的追求。岛崎藤村的《嫩菜

集》等诗作，热烈追求个性的解放和美好的生活，充满了青春的气息和奔放的浪漫情绪，与现实主义对外部物质的关心不同，他们关心的是内部精神。从哲学思想来说，是摆脱理性主义，转向精神主义，这成为前期浪漫主义的观念性格。

作为推动浪漫主义的精神解放运动的先驱《文学界》于1898年1月完成了自己的历史使命，终于由岛村藤村在最后一期上发表了《告别之辞》，宣告停刊，浪漫主义文学迎来了新的时期。以与谢野晶子的短歌和《明星》的作用，樋口一叶、泉镜花的小说创作，以及高山樗牛的评论为代表，日本浪漫主义文学发展到了全盛期。

《明星》创刊于1900年，他们追求扩充自我和解放感情，这与《文学界》同仁是一脉相通的，但他们的反叛意识不如前期浪漫主义强烈，且主题常常不含社会和人生的意义，多致力于创造王朝的情绪美，且有唯美的、艺术至上主义的倾向。与谢野晶子的处女诗集《乱发》（1901）以极大的激情，歌颂了人性的解放和感官的欲求，成为日本浪漫派诗歌运动的推动力。泉镜花的《高野圣》（1900）等浪漫小说，从人的纯情出发，批判了贵族社会的伪善、明治社会对人性的压制，以及歌颂了灵魂的纯洁、恋爱的永恒，表达了对受虐者的爱。高山樗牛在评论方面，以他的《论美的生活》（1901）来宣扬人的本能满足是美的生活的绝对价值。它与《明星》派的本能主义的立场是一致的，这是后期浪漫主义的另一个重要的特征。

总括来说，前期浪漫主义和后期浪漫主义，在自觉地强调人的感情的情绪性这一点上是一致的。但前期浪漫主义更多地与西方浪漫主义强调的个性与自我解放的精神同调，同时在文体上，选择和文文脉，以更适合表现人生哀感和余韵，来传达浪漫的抒情。在表现主观精神方面，诗歌和评论比散文文学更能找到自己的合适形式，所以整个日本浪漫主义文学发展的全过程，几乎是以诗歌和评论来支撑的，小说虽并不占主导地位，但在近代日本小说史上也是不可忽视的。

第二节　近代浪漫主义的基本特征与历史意义

日本浪漫主义文学，起源于近代日本史的特定时期，即日本资本主义上升时期，是继启蒙思潮、初步确立现实主义理论之后开始形成的一种时

代思潮和文艺思潮的产物。这一浪漫主义文艺思潮的形成，是以自由主义和个人主义作为其哲学思想基础，以对青春的热情和对艺术的憧憬来支撑的，具有反封建的共同性格。但是，在不同发展阶段，又有其不同的特征。

日本浪漫主义文艺思潮的基本特征是，追求自我的完全解放，追求个性和个人情绪的完全解放。近代社会与封建社会本质的不同，就是确立人的主体性，将人置于文化的中心地位。作为近代思想的日本浪漫主义思潮，首先是以人的尊严为基础，主张彻底尊重人性、个人的感情，以发挥人的力量取代借助神的力量，来寻找自身的创造力。同时扩充自我，争取思想感情上的自由。这是尊重人和个性的必然归宿。可以说，日本浪漫主义含有从封建遗制和封建道德的羁绊中解放出来的欲求，在冲破束缚人的精神的封建樊篱中表现出一种勃发的活力。也就是将反封建作为自我解放的实现，并以自我对抗非我，以精神对抗物质，以理想对抗现实，用美好的理想，来代替自我面临的不满的现实，创造理想中的人生。

浪漫主义在树立人这个新权威时，必然向旧权威挑战并与之斗争，而推进斗争的主体就是人的个性和自我，就是全面肯定现代人的存在的最基本的东西，即自我的主体。所以，它非常重视自我主体的真实，重视内部自我的觉醒。北村透谷的文论《内部生命论》就充分反映日本浪漫主义的文学理念是将自我的真实、自我的内部生命作为绝对的真实，而所谓真实的基础是人在本质上的自我满足，是爱欲。所以，日本浪漫主义的特点之一就是脱离外部生活，超越物质、现实和理性的境界，依靠内部生命即精神生活来理解人的本质，这奠定了日本浪漫主义的自我主体形成的基础。

日本浪漫主义的自我扩充，表现在艺术上就是对艺术自由的追求。所谓艺术自由，是自由而直接的表现观念上完全解放被时代和现实压抑的自我，自由而直接表现生活感情和表白个性实感。所以，日本浪漫主义文学多从主情性出发，尊重感情的因素和感情的开放，始终尊重人的感情的真实，并通过艺术纯化人的内部生命。

总的来说，日本浪漫主义在哲学思想上实现彻底的自由主义，在精神上追求自我的完全解放，而在艺术上则强调人道主义及其本身的价值，企图通过内部生命的发展深层之发现，来导致对人的肯定，同时在主观和空想中着力美化现实，在自我内心世界中创造一个虚构的现实世界，一个超越现实的、比现实更高的、理想的艺术世界。

日本浪漫主义的另一特征，是赞美纯真的爱恋，歌颂恋爱的自由。在

日本浪漫主义作家看来，恋爱不仅是作为恋爱本身而受到关注，而且作为“内部生命”的解放而受到尊重。恋爱与感情解放是联系在一起的，是一种追求自我解放的热情的宣泄。北村透谷在主张艺术上的彻底自由主义、扩充自我、解放个性的同时，以恋爱作为普遍的主题。

日本浪漫主义将恋爱作为人生的第一大事，这是在日本近代半封建社会压制爱情自由的现实环境下出现的。赞美恋爱自由，实际上是对形式的伦理和伪善的道德的反叛。所以，日本浪漫主义的文学作品写恋爱，是写恋爱的神圣理想与冷酷的现实之间的矛盾和冲突，由此而超越人生，依靠信仰“内部生命”来求得精神上的解脱，含有几许作为时代精神的“近代的悲哀与苦闷”。他们歌颂的爱情是悲剧的爱情，不是失意生离，就是死别，很少有喜剧的结局，随后伴之以对未来的奔放空想。对日本浪漫主义来说，恋爱是作为一种精神的憧憬，是从理想这个侧面来描述的。

日本浪漫主义的恋爱观，首先是肯定人性、自我感情的开放，认为恋爱是人的感情的自然流露，归于自然才显得真挚和热诚。也就是说，始终尊重人的情绪的真实性和自然的真正的爱恋，并赞美处女的纯洁。这一点，在岛崎藤村、与谢野晶子等的浪漫诗作中表现得尤为突出。

另一个不能忽视的基本特征是，日本浪漫派虽然是排斥日本近古的旧文学，接受西方的近代精神，特别是基督教文明精神而产生，但并没有完全切断与古典传统的血脉联系。以《文学界》为中心的浪漫派的人们，就非常爱好平安时代以《源氏物语》、《枕草子》为代表的女性文学，以及近古以西行、芭蕉为代表的禅文学。他们将古代文学的“物哀”精神与近古的隐遁思想同奔放自由的现代浪漫精神相融合，其继承古典的浪漫性格，从其厌世的悲歌带上几分佛性这一点上就充分显现出来。

浪漫派的作家与平安时代和近古的古典传统的联系，在文体上也是很明显的。他们从西方浪漫诗没有余韵的语汇，很难找到东方的表现含蓄性的语言，便从最合适表达人生哀感和余韵的和文，寻找寄托他们的浪漫的抒情的文体。比如，与谢野晶子的处女歌集《乱发》短歌的文体就是典型的例子。又比如，给予晶子的《乱发》很大影响的薄田泣堇就多采雅文调，正如从《文学界》时代起介绍西方浪漫诗出了名的上田敏所评价的，泣堇的诗“语汇丰富，特别是运用散见于中古军记类物语的语汇之精巧，是诗坛第一的”①。就上田敏本人的译诗集《海潮音》来说，采用了不少

---

① 转引自盐田良平：《古典与明治以后的文学》，岩波书店 1979 年版，第 15 页。

《万叶集》和《源氏物语》中的语汇，给译诗的语感带来新鲜感和含蓄性。在文体上的继承古典，保证了日本浪漫主义文学所具的日本性格。

总的来说，日本浪漫主义是伴随着不成熟的自由主义而跛行发展的，不可避免地育成其软弱和妥协的性格。它们追求扩充自我和个性自由，而扩充自我主要是尊重主观的感受，却缺乏理性的分析；尊重个性自由，却对个性中残存的封建意识思慕和执著；提高人的尊严，却又过分强调人的绝对价值，把自我提高到高于一切的不适当的位置，且将自由与解放的要求停留在观念世界、精神世界上，即没有完成真正意义的自我确立和自我解放。这样，他们面对社会和人生，虽然保持着一定的爆发性的冲动，但却又耽于虚幻的理想，寻找灵性的依托，只能在幻梦的世界探索自我与个性的解放途径，最后疏离现实，在内心创造一种虚幻的理想世界，且将现实生活与艺术分离，以艺术作为享乐，难免走向唯美主义、颓废主义。高山樗牛从浪漫的理想主义走向日本主义，又从日本主义走向个人主义，就具有其一定的必然性。

日本浪漫主义在近代文学史上具有过渡的性格。在其形成期，日本社会仍然残存封建体制，封建意识渗透在日本文化的深层，以盲从为美德，缺乏独立人格和独立思想，这严重地阻碍资产阶级个人主义思想的发展。再加上文坛同时存在着拟古典主义思潮，且接受西方浪漫主义思潮较晚，是时西方自然主义鼎盛，日本引进浪漫主义是与自然主义同步的。这样，日本浪漫主义形成和发展的过程，先与拟古典主义对立，后与自然主义抗争，没有一个相对独立的发展时期。形象一点说，它是在夹缝里生长的，未能像西欧后期浪漫主义那样与现实主义结合。因此，日本浪漫主义的积极性格没有得到充分的伸展。更重要的原因不能不联系到日本社会发展的条件：明治维新后，在经济上，资本主义赖以维持的构成基础是封建性的生产关系；在政治上，是绝对主义天皇制和封建家长制；在思想上，自由主义发展时间较短，不够充分，软弱无力。上述多种的因素，不仅造成日本浪漫主义的软弱和妥协的性格，而且由于历史的原因，导致最后的扭曲，分裂与异变。

从一种思潮的发展全过程来看，日本浪漫主义的兴起，是人们对当时的社会普遍感到失望的一种反映，这一思潮冲破了近古的封建枷锁，进一步扩大通过启蒙运动而建立起来的自我与个人主义意识，表现了资产阶级的革命精神，奠定了近代日本的思想基础，与政治上、经济上的自由主义互相呼应，发展了文艺上的自由主义思想，同时在文学上抗拒拟古典主

义，摄取近代的西方文化精神，重新构筑近代日本文学，对近代日本文学史、小说史的发展起到了推动的作用。应该说，日本浪漫主义的反封建的理想和要求，是符合社会和文学发展的趋势的，是积极的。但是，最后的走向，则适应了国家主义的发展需要，其理想和要求则是消极的。

第三节　樋口一叶·泉镜花的小说创作

浪漫主义文学运动，以诗歌和评论为先导，同时也出现一批浪漫主义的小说家，他们的人生观和艺术观，在一些方面相互接近，在另一些方面又不尽相同，其后或者转向自然主义文学，或者转向人道的社会小说，但他们都曾在作为这个时代的文学思潮的漩涡中存在过。比如在他们中间最早获得名声的泉镜花，他在批判社会和嫌恶资产阶级方面，与木下尚江相通，而将艺术视作至上，又与田山花袋相似。

这时期浪漫主义的小说家有，樋口一叶、泉镜花、德富芦花、田山花袋、国木田独步、木下尚江等，他们分别从砚友社或民友社独立出来，其中樋口一叶和泉镜花是最杰出的浪漫主义小说家，占有特殊的位置。其他人虽然也写过具有浪漫主义倾向的作品，但主要是在自然主义文学和社会小说方面或其他方面开辟了独自的风格，创作了优秀的作品，在近代小说史上留下自己的名字。

樋口一叶（1872—1896），是近代文坛独放异彩的第一位女作家。原名奈津，生于东京府一个下级官吏家庭，父亲重男轻女，让十一岁的一叶结束学校的教育生活。其父虽替她定了亲，但其父和长兄逝去后，家道中落，对方解除了婚约。她与母亲、妹妹相依，成为全家的支柱，以洗衣和针线活来维持家计，更无法继续入学就读，只好接受桂园派的短歌指导和进入短歌名家中岛歌子主办的“秋舍”歌塾习作短歌。其后她作为助教，讲授《古今和歌集》、《源氏物语》、《徒然草》等课，从中获得的文学教养，对于她其后走上文坛起着决定性的作用。但是，樋口一叶从事创作的直接动因，毋宁说是她的塾友田边花圃（与三宅雪岭结婚后，改姓三宅花圃）成功地发表了小说《丛林中的莺》获得一笔稿费，对于面临经济危机、苦苦地支撑着家计的她来说，毕竟是很大的吸引力。同时，她决心涉足文学之时，得到了她曾经爱慕过的记者兼通俗小说家半井桃水的指导，学习桃水的戏作小说手法，写了习作《暗樱》（1892），描写一个15岁的

少女恋慕一个21岁的男学生，男生却抱着一颗淡泊的心，将她当作妹妹来看待的故事，暗示了自己与桃水的一段关系，流露了自己对桃水的爱慕之情。它作为《武藏野》杂志的第一篇小说刊登出来。其后还发表若干篇，但均未被文坛所承认。

樋口一叶开始受到人们重视的小说，是《木化石》（1892)。它描写主人公籁三不顾贫寒，决心刻苦学艺，终于成为职业艺人的故事。这篇小说尽管在结构上还留下近古戏作小说的旧套路，其文体对话部分也过于冗长等缺点，但是作为一叶登文坛的第一作，获得田边花圃作序推荐和《文学界》星野天知的好评。此后在与《文学界》同仁的接触和交流中，她接受了作为《文学界》的浪漫主义的文学理念，以自己与桃水关系的体验为素材，写了具有自传体小说性质的《雪日》（1893)，发表在《文学界》上。

《雪日》描写女主人公阿珠失去双亲，寄居山村的伯母家中，与从东京来的一位教师邂逅，产生了恋情。伯母听闻邻居的风言风语，忠告她不要败坏自家的声誉。但是，阿珠没有理会，某一雪日，造访了教师家，两人双双出走东京。故事结尾是阿珠虽然获得了解放，但她并不感到喜悦，内心反而后悔自己不知廉耻和自私自利。这不仅反映了一叶在自由恋爱问题上所表现的自主意识，而且也反映了她在对待旧道德的矛盾态度。尽管如此，她的主题宣扬了超越世俗的恋爱才是真正恋爱的中心思想，加上她用了浪漫的语言和技巧来表现，完全体现了近代浪漫主义小说的文学精神和恋爱观，这部小说从而被文坛正式承认为近代日本浪漫主义小说第一作。樋口一叶也从此走上了文坛。

1893年夏，樋口一叶屈服于世俗的压力，与桃水别离，精神上受到了巨大的打击，不得不辍笔一年。一叶深知自己学识浅薄，为了扩大文学的视野，她开始如饥似渴地阅读日本和外国名著，其中更爱读紫式部的《源氏物语》、井原西鹤的作品和妥思陀耶夫斯基的《罪与罚》等。尤其是她有更多的机会与《文学界》同仁进行更广泛的交流，在进一步接受浪漫主义文学精神和风格的影响下，产生了优秀的小说代表作《大年夜》（1894)、《青梅竹马》（1895）和《十三夜》（1895）等，使她的创作达到一个高峰。

《大年夜》描写了一个失去双亲的少女阿峰，为给生病的伯父治病，大年夜偷了主家的钱，快将暴露时，恰巧主人家的浪荡公子也拿了钱去游乐，于是阿峰的盗窃事被掩盖了。这个故事反映了阿峰一家的贫穷生活的

悲惨状况。《青梅竹马》写了花街巷吉原里龙泉寺町三个少男少女思春期的恋心，以及他们的心理变化和生理变化，形象而生动地反映了生活在那里的人们的爱、忧郁、悲哀，痛苦与怨恨，并以深厚的哀惜感情，描绘了贫街陋巷的现实，从而揭示了贫富差别和对立的社会矛盾。全篇小说充满了浓厚的浪漫抒情性和写实性。正因为这样，樋口一叶的小说，超越时空，至今仍保持着它的生命力。不仅限于这两篇作品，一叶的多数作品，都根据自身及周边的下层庶民的贫困生活的体验，写了下层社会人物的悲苦，表达了她对下层的人们的同情，以及社会正义感。

此后樋口一叶另辟天地，运用浪漫主义和写实主义结合的方法创作了《浊流》（1896），小说通过描写娼妓的苦恼和绝望的内心世界，来揭示生活在花街巷及附近下层社会的人们的悲苦。与此同时，她又欲图超越自己，试作了以离婚或通奸为题材的作品，但未取得预期的成果。正当她还要不断探索、进一步发挥自己的文学才华的时候，1896 年 11 月 23 日，二十五岁的她被生活的压迫和肺病夺去了青春的生命，文坛的一颗新星陨落了。

与樋口一叶同时代的泉镜花（1873—1939），原名镜太郎，出身于石川县石川郡金泽町一个雕金工的家庭，对神佛和工艺十分信仰。他从小受到美的传统的陶冶。9 岁丧母后，失去母亲的保护，产生了一种以从女性得到纯粹爱为满足的、非官能性的思慕女性的感情。曾一度与一名艺妓相恋。再加上受到近古江户末期的大众小说草双纸、口碑传说的影响，培育了受虐的美的感情。后来这些成为他的小说艺术的基调。他投考专科学校未被录取，在准备再应试期间，开始阅读坪内逍遥等的近代小说，对砚友社主将尾崎红叶的《二人比丘尼的色情忏悔》的绚丽文体尤为倾倒，开始立志当小说家，终于 1890 年上京投靠尾崎红叶门下，从属砚友社，过着艰辛的食客生活。这段家贫、没有学历的生活，使他亲眼目睹下层阶级的温暖人情，以及上层阶级的虚荣与伪善，培植起一种反抗的意念。后来他在其师尾崎红叶的帮助下，曾以此为生活体验，写了处女作《冠弥左卫门》（1893）、《义血侠血》（1894）、《贫民俱乐部》（1895）等小说。

泉镜花的浪漫主义小说的最高杰作，是《高野圣僧》（1900）。这部小说突破现实的框架，以超现实的表现技法，通过高野的圣僧讲述怪异谈的形式，描写他让俗世卖药的先行，经由蛇路和山蛭的森林，进入一个幻想的世界。那里有个妖艳的美女，以一白痴少年相伴，迷惑了年轻的僧人，她并有一种魔力将卖药的也变为马。作者将蛇、山蛭、马等拟人化，

对它们代表的美与丑或赞美，或嘲笑，展现了一个古典的象征和幽玄的神秘世界，并在其中穿插了母亲和姐姐的存在，加上一些倒错的恋爱和官能性的描写。在对幽灵、神佛存在的神秘描写中，包含着某些非近代性的因素。全篇是以对超自然力的感应和对自然和女性憧憬作为基调，脱离现实，展现一种空想的美，从而创造一个空幻的世界。泉镜花认为，以空想的舞台作为背景，可以将艺术进一步醇美化。然而，他这种艺术理想在现实面前，是虚弱无力的。类似这类怪异谈的神秘的传奇性小说，还有《订货帐》(1901)、《风流线》(1903)、《草迷宫》(1908) 等。

泉镜花倾倒浪漫主义，与他的自由主义精神是一脉相承的。这是主张个性自由第一的他，以自己的真实感情和尊崇的艺术，来对社会崇拜金权和虚伪道德的反驳和挑战。但是，他的软弱态度和残留的封建意识，又决定他走向失败的必然命运。所以，他笔下的主人公，特别是女主人公都摆脱不了悲剧的命运，往往是以死或变成疯人而告终。可以说，其浪漫的文学性格是颇具悲剧色彩的。同时，在文体方面，他摄取其师尾崎红叶文体的要素，最大限度地发挥日本语言的表现能力，自由运用丰富的词汇，以独特的旋律，纤细的文笔，表现艺术上的冲动的感情和行动，从而形成自己的艺术个性。他在这方面取得了足以与森鸥外相媲美的成就。

因此，总括地说，“泉镜花的艺术，是憧憬与反抗的艺术。这种憧憬之念，不止于追求一切的美与真，而且及于遥远的神秘之境。其反抗的精神，不断嘲笑谩骂所有社会人心的丑恶的一面。回忆幼时与赞美江户、崇拜女人与矫情、侠义，都无不成为如燃烧似的憧憬的对象。权势、迂腐、没风趣、贪婪、胡子脸，都被置在沐浴冷嘲热讽的命运之下……”①

20 世纪初期，日本文坛兴起自然主义文学思潮，给裂变中的浪漫主义以极大的冲击。泉镜花采取反自然主义的态度，发表了《浪漫蒂克与自然主义》(1908)、《我的态度》(1908)、《文艺乃感情的产物也》(1909)、《关于平面描写》(1910) 等，重点放在批判自然主义排除技巧这点上。之后他的小说，从明治时代所写的《妇系图》(1907)、《歌方灯》(1910) 到大正时代所写的《鸳鸯帐》(1918)、《彩色人情本》(1921) 等，主要描写艺妓的悲恋和薄幸的命运，或鼓吹恋爱至上，或反抗政略婚姻和封建的非人性的倾向。他逝世当年的最后一部作品《缕红新

---

① 转引自久松潜一编：《增补新版日本文学史》(近代 1)，至文堂 1979 年版，第 151 页。

草》（1939）写一个武家出身的少女，维新后当了刺绣工，用自己劳动的双手绣了一只红蜻蜓，却受到工友的起哄，吓得投河自尽的故事。

泉镜花后期的创作，也渐离原来的浪漫的艺术轨迹，其强烈个性的艺术风格也日渐褪色，而又坚持运用其一贯的独特文体——即兼用口语体和七五调的文语体，以及古旧的语汇，更多地具有近古江户大众小说双草纸的情趣。

第十章　近代自然主义小说的大发展

近代自然主义的发展历程——自然主义日本化与私小说——田山花袋的《棉被》及其他——自然主义派小说家们的不同性格

第一节　近代自然主义的发展历程

19世纪后期，西欧自然主义的名字已传日本，但尚未对它有真正的理解。至20世纪以后，西欧自然主义思潮已盛极而衰，它的影响才波及日本，形成日本的自然主义文学思潮，迎来了近代日本文学的历史转折时期。

尾崎萼堂在以《法国的小说》（1888）为题的评论中，对自然主义文学鼻祖左拉其人作了一般性的介绍，左拉的名字第一次传到了日本。接着内田鲁庵、长谷川天溪著文推崇左拉，宣扬左拉屏弃道德和宗教的偏见，科学地研究人生的意义。后来，森鸥外翻译介绍了德国学者有关自然主义的理论文章，并撰写了《出自医学学说的小说论》，客观地介绍了左拉的"实验小说论"即"内部的观察"方法。20世纪初，小杉天外发表了《〈初姿〉序》、《〈流行歌〉序》，强调了彻底地贯彻客观的写实的态度，主张在创作态度上原原本本移植左拉式的自然主义手法。田山花袋的《〈野花〉序》在描写上采取客观的态度的同时，主张舍弃"小主观"。这个时期，完全按照左拉的"实验小说论"和"遗传与环境论"行事的，是永井荷风。他在《〈地狱之花〉跋》明确地提出：人的生物本能支配其社会行为，要建立理想的人生，自然科学就成为对旧道德的斗争武器，成为作家主张独立性的向导。所有这些，为日本近代自然主义文学的产生和发展作了理论上的准备。

1904年，田山花袋写了文论《露骨的描写》，成为鼓吹露骨、真实、

自然的描写的第一声，并且打出“新自然主义”作为文学理想的旗帜。1906年，岛村抱月发表了文论《被囚禁的文艺》，论文系统地介绍了西方文艺思潮的变迁，用日本人自己的思考方法来阐述了自然主义，在文坛上引起很大的反响。片上天弦、长谷川天溪等一批自然主义文学理论家，便在岛村抱月的周围进行活动，促进了文坛的自然主义理论活动发生急剧的变化和自然主义小说的诞生和发展。日本自然主义的第一作，是田山花袋的《棉被》（1907）。田山花袋在这部小说里并未完全按照左拉的自然科学实证理论进行创作，只停留在彻底的客观写实上。这是一部日本式的自然主义文学的典范作品，同时也成为由自然主义演绎而成的日本特有的小说模式“私小说”（即自我小说，心境小说）的开端。这一时期，以岛崎藤村、田山花袋、岛村抱月为中心，小杉天外、国木田独步、长谷川天溪、德田秋声、正宗白鸟、片山天弦、岩野泡鸣、相马御风、近松秋江、真山青果、上司小剑等一大批小说家、评论家结集在自然主义旗帜之下，有意识大力地从理论和创作两方面推进日本自然主义文学运动的发展。

这批日本自然主义小说家、评论家创办或主持了当时的重要文艺刊物《早稻田文学》、《文章世界》、《太阳》、《趣味》、《新潮》等，同时《读卖新闻》也成了他们的文学活动的阵地。日本自然主义文学有了这些重要的物质基础，其理论和创作获得了双丰收。在理论方面有：长谷川天溪的《幻灭时代的艺术》（1906）、《排除理论的游戏者》（1907）、《暴露现实的悲哀》（1908）、《无解决与解决》（1907）、《现实主义诸相》（1908），岛村抱月的《文艺上的自然主义》（1907）、《艺术和现实生活之间划一线》（1908）、《代序·论人生观上的自然主义》（1909），片山天弦的《平凡丑恶事实的价值》（1907）、《无解决的文学》（1907）、《人生观上的自然主义》（1907），岩野泡鸣的《新自然主义》（1908）等，他们主张“无理想、无解决的平面描写”、“迫近自然”的“露骨描写”以及人的本性的“自然性”和“本能冲动”的描写。日本自然主义从哲学上、美学上和文学上比较有系统地建立起自己的理论体系。自然主义文学理论与小说创作实践相结合，相辅相成地开展，产生了一批颇有影响的自然主义小说，代表作除田山花袋的《棉被》外，主要有：国木田独步的《命运》（1906）、岛崎藤村的《家》（1908）、正宗白鸟的《向何处去》（1908）、岩野泡鸣的《耽溺》（1909）、德田秋声的《足迹》（1910）等。

在自然主义发展的前后五年间，小说创作活动和理论活动是并行不悖，小说创作的上升期，同时也是理论的成熟期。从1907年《棉被》的

诞生起到1910年期间，是日本自然主义小说的最盛期。这时期，自然主义小说的特点是：摆脱初期盲目模仿西方自然主义的倾向，从消化到成熟，变成了日本式的自然主义。从此，自然主义小说占领着明治末期的日本文坛，确立了日本近代文学的独自个性，成为近代日本小说的主流。

进入1910年以后，虽然在日本文坛也出现过一些自然主义作品，但许多自然主义作家创作的小说，自然主义色彩渐趋淡薄，或者对自然主义产生了疑惑或动摇，特别是完全失去暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我、自我分裂、自我崩溃和散布虚无的意识，自然主义小说的弱点更加显露出来。自然主义小说家更多地进行反思和自我批评，同时受到外部更加严厉的批判。队伍开始分化，不少人转向唯美主义、享乐主义，也有走向现实主义的道路的。自然主义作为一个集团的文学运动已由惰性转向衰落。尽管如此，自然主义的创作方法影响是深远的，乃至延续至今。

日本自然主义小说有以下思想特征：（一）反对封建道德、反对因袭观念，强烈地表现在反对家族制度上。明治维新资产阶级革命的不彻底性，新兴资产阶级并未完全从封建的传统、道德和旧习俗中解放出来，相反资产阶级知识分子的尊严、自由和个人主义受到了日渐加强的极权主义的重压，特别是日俄战争以后，国家主义与家族主义的结合，对个人主义的压制就更是变本加厉，严重地阻碍个人自由的发展，家族主义与个人主义之间的矛盾更加突现出来。因此，日本自然主义小说要追求自我的解放，就不能不直面家族制度问题，观察家族制度对个人的束缚，家族制度在个人与社会之间的实际存在。他们的许多作品所揭露的现实，自然是针对封建道德观念和旧习。首先是对传统权威的怀疑，对家族制度的暴露与批判，以使个人从封建的家族主义的羁绊中获得自由与解放。岛崎藤村的《家》、正宗白鸟的《向何处去》等都是这方面的典型作品，乃至田山花袋的《棉被》多少也存在这种倾向。他们以动摇国家、家族、个人的既有观念为前提，从个人主义立场出发，直接写了封建制度的残余在自己的家庭中所起的作用，封建道德桎梏下的悲惨人生和家庭悲剧。也就是说，一些日本自然主义小说家，看到了日本社会中残存的封建家族制度的阴暗和弊病，并企图对其不合理性加以如实反映与暴露。

日本自然主义小说家大多数是停留在观察和暴露上，很少以社会为背景加以分析和批判；停留在对现实表面过分细腻的描写上，往往着力揭示非本质的观念化的问题和个别性问题，而缺乏从思想性角度去理解，更没有揭发其不合理的真正根源，有意无意地回避家族制度和封建天皇制的实

质问题。而且贯穿“无理想”、“无解决”的原则，许多作品往往流露出悲观的情调，虚无的思想以及暗淡的人生观，反而给人一种没有出路的窒息的感觉。这不能不说是日本自然主义文学的一个缺点。

（二）以自我主义和个人主义作为出发点，追求个性，具有强烈的自我意识。也就是说，日本自然主义小说忠实于自我内部的自由，追求自我的完全绝对解放。自然主义小说家认为阻碍自我个性发展的，是社会的旧传统、旧道德，因此必须冲破旧传统、旧道德的羁绊才能求得个人的解放。因而，他们大多数都站在反对旧传统、旧道德的立场上，从自我的真诚告白出发，将自己的灵魂袒露于世人面前。他们除了忠实地表现自己的情绪之外，还不时地赋予自己的情绪以某种客观的真实意义，以个人绝对自由来表示对专制社会的反抗。这种个人主义的努力，与一般意义上的利己主义恐怕不尽相同，它还包含着固守自我的精神自由的意味。对这种个人主义的追求，实际上是对封建专制主义的叛逆。在特定的历史条件下，是含有一定积极性的。就是在揭示自己的灵魂的时候，也不是全无反射社会的折光。

但是，自然主义小说家在追求自我的主张和自我的解放要求的同时，又企图竭力发现自我与人的生物性的弱点。所以，他们绝对忠实于自我，一味沉浸在个人的内部世界，企图从中寻找人生的真实，他们的小说，大多只谈自我，只谈家庭，很少涉及社会，乃至严重地脱离社会现实，渲染了个人与社会意识的绝对分离，将对自己的诚实和对社会的诚实绝对对立。这种单纯写自我延长和自我扩张的结果，往往导致只注重自我的苦恼、烦闷，以及卑小的自我之中的人生观，表现了一种个人的孤独感。所以，一些自然主义小说家笔下的人物，大多是“多余人”的特殊形象，他们从否定的角度映现了传统与道德观念的断层，但同时却表现出凡俗、平庸、荒谬，乃至玩世不恭。以这种个人主义的方式向时代、向社会表示反抗，必然给自我留下更大的伤痕。这种脱离社会现实生活的结果，也不可避免地使自己陷入更孤立的个人意识之中，最后走向自己的反面。

（三）渲染人的动物性和肉欲的本能。日本自然主义小说家们长期脱离社会、脱离实际生活，沉浸在自我之中来“暴露现实的悲哀”。这里所谓“现实”，既包括一些平凡人物的卑小行为，也包括赤裸裸的兽性的丑。他们的小说往往把自己的隐私，自己内心的卑鄙、龌龊，甚至在家族亲友面前也难以启齿的丑恶，都暴露在光天化日之下。他们将自己的丑恶灵魂和行为暴露在读者面前之后，就进行所谓“忏悔”和“告白”。例如，田

山花袋在《棉被》中把时雄对女弟子的畸形爱欲等等丑事赤裸裸地暴露出来，然后公开“忏悔”，企图以此来拯救自己的丑恶灵魂，净化个人的心灵。

日本自然主义小说家竭力模仿左拉、莫泊桑、福楼拜的创作，以他们的作品为楷模；另一方面，他们有的人也从俄国现实主义文学中汲取营养，努力把握写实主义的精神，有积极扩大写实的一面，尤其前期更是如此。再加上他们大都曾向往过浪漫主义文学精神，有过自己的理想和追求，所以他们常常背离自然主义的主张，间或写出一些具有批判意义的现实主义作品，或渗透着现实主义倾向的作品。可以说，在日本自然主义创作与自然主义理论之间存在一定的分离。许多时候，作家本人却远远超出了自己的自然主义理论的范围，并且创作出一些真正现实主义的作品，比如岛崎藤村的《破戒》等小说。尤其是在日本浪漫主义、现实主义没有得到充分发展的情况下，自然主义文学思潮的反对封建文学遗风，培育资产阶级个人主义的心理以及暴露现实的悲哀，对于推动日本近代小说的向前发展，无疑是起过不可忽视的历史性的作用的。

从日本自然主义文学诞生之日起，日本评论家、小说家就长期混淆写实主义与自然主义的区别界限，等同了两个不同的概念，比如现实主义和自然主义都强调艺术的真实性，自然主义者就没有正确区别现实主义所强调的，除细节真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物，他们以为艺术上的唯一真实，就是细节的真实，离开典型的环境和塑造典型的人物，如实地将所历所闻抄录下来，他们将再现现实的准确性，同从艺术上理解现实的真实性对立起来，只追求外部的逼真，而忽视现实中具有特征的事实，并对这些事实做出阐释和评价。也即以现实的真实，代替本质的真实，甚至将写实主义等同自然主义。这种倾向的浸透，对于尚未成熟的日本现实主义是一个很大的冲击。

自然主义流行之时，兴起了种种反自然主义的文学思潮，与自然主义之间展开了多次论战，无间断地持续长达四五年之久。而且论争不仅限于艺术上的主张，还扩大到人生观的问题。其中包括个人主义与家族主义、哲学与艺术的关系等问题。是长谷川天溪的《无解决与解决》、《现实主义诸相》的发表将论争推向高潮。长谷川天溪这两篇文章，充分反映了后期自然主义的观点，即他们并非反对一切理想，他们所反对的只是因袭的理想，他们积极主张将国家主义的理想作为“现实”是应该容许甚至应该肯定的。实际上他已将个人从属于国家，认为国家是个人的扩大，因而

彼此没有利害的冲突，道德乃至理想与国家和社会组织是完全分不开的。这些论点立即受到《早稻田文学》和石川啄木等人的严厉批判。石川啄木的《时代闭塞的现状》（1910），副题是《强权、纯粹自然主义的最后及明日的考察》，号召向这个时代闭塞的现状宣战，必须抛弃自然主义，同时科学地分析了自然主义衰落的时代的必然性，指出：后期自然主义的重大教训：一是个人主义屈服于强权的压制，试图使自然主义与国家的观念达成妥协；二是转向追求宗教的欲求，皈依日莲宗，放弃自力实现自己的主张；三是片面理解自然主义与科学时代的结合，以为一切美的理想都是虚伪的。他并且针对这三点教训，提出今后的任务是，我们的理想不是对最早的“善”和“美”的空想。我们严拒一切的空想，这里就有唯一的真实——“必要”！实际上这是我们面对未来应探求的一切。如今我们需要最严密地、大胆地、自由地研究“今日”，在其中发现对我们自身的“明日”的必要。必要就是最确实的理想。

被鲁迅高度评价的厨川白村（1880—1923）发表了长篇文论《苦闷的象征》，一方面肯定日本自然主义的历史性贡献，认为日本自然主义文学运动早就是打破社会改造运动的先驱；另一方面既反对左拉的极端的自然主义描写论，也反对日本自然主义的平面描写论，认为这是浅薄的浮面的描写，无论技巧怎样出秀，也不能如真的生命的艺术似的动人。

鲁迅亲自译出这部作品，在引言中给予这样历史性的评价：

> 作者据伯格森一流的哲学，以进行不息的生命力为人类生活的根本，又从弗罗特[①]一流的科学，寻出生命力的根底来，即用以解释文艺——尤其是文学。然与旧说又小有不同，伯格森以未来为不可测，作者则以诗人为先知，弗罗特归生命力的根底于性欲，作者则云即其力的突进和跳跃。这在目下同类的群书中，殆可以说，既异于科学家似的专断和哲学家似的玄虚，而且也并无一般文学论者的繁碎。作者自己就很有独创力，于是此书也就成为一种创作，而对于文艺，即多有独到的见地和深切的会心。[②]

---

① 今译弗洛伊德。

② 鲁迅译：《苦闷的象征·出了象牙之塔》（中译本），人民文学出版社 1988 年版，第 4 页。

1908 年至 1909 年日本自然主义发展到高峰之后开始落潮。自然主义的据点《早稻田文学》、《文章世界》、《新潮》等相继失去了原先的自然主义的色彩，或顺应新的潮流而改变基调。以 1912 年为界，文坛出现大分化，打破了自然主义的一统局面，走向多样化。一方面，夏目漱石开辟批判现实主义的新风。另一方面，以永井荷风为首一批作家兴起唯美主义思潮，以及集结在《白桦》的一批新作家则发起理想主义思潮，开拓了新的文学空间。

第二节　自然主义日本化与私小说

在自然主义思潮的影响下，出现了“私小说”的形态，它同其他小说形式相互影响和渗透，逐渐形成日本近现代小说的独特模式。田山花袋的《棉被》、岛崎藤村的《家》、德田秋声的《霉》和岩野泡鸣的五部曲，不仅形成自然主义小说的主流，而且开了日本私小说的先河。

日本自然主义日本化的结果，之所以产生私小说这种独特文学模式，可以从和洋文学“冲突·并存·融合”的发展模式来探寻其带规律性的原因。从中也可以看到私小说是自然主义的必然发展。

日本自然主义无疑是受到西方特别是左拉的自然主义的影响而发动的，但其生成则扎根在日本文化和文学的土壤上。日本自然主义与西方自然主义产生的环境和文化土壤不同，日本自然主义小说的主题，并未形成以社会问题为中核，其任务是首先确立个人主义精神，直面狭义的现实和环境，从这里来开辟自己独特的道路。吉田精一在论述日本自然主义时也特别强调过：日本自然主义“的确是接受欧洲思想的影响，但它不是像以前那样单纯作为外来的东西来介绍和宣传，而是在日本现实的基础上吸收消化，并以此为本进行新的创造。……它紧贴个人生活，反省自我，凝视自己。从这个意义上说，自然主义思潮是‘实际的’、‘现实生活主义的’。通过接近文学、思想和实际生活，以及在那里发现自己的真实，才开始深深地扎下近代思想、近代文学的根，其结果，经由自然主义将日本近代文学史井然地划分出前后两个时期，这是毋庸置疑的。日本自然主义与欧洲特别是法国自然主义，在内容和性格上都存在很大

的不同。从文学史上的位置来说，两者的悬隔是很大的。”①

具体地说：其一，日本自然主义是按照日本式的思考方式来吸收和消化西方自然主义的理论的。左拉自然主义理论是建立在科学主义的基础上的，其“自然”是指作为自然科学的对象。他在文学上运用自然科学的实证理论，强调了人的情念的形成是以物质因素来决定的。因此，左拉的创作是以知性主义为基础，以近代的市民社会为对象，具有广阔的社会视野，是有理想追求的。而日本自然主义将左拉所指自然主义的“自然”，理解为“原原本本”、“如实”的自然。在这一理解的前提下，他们提倡为了“追近自然”而求“真”，所以主张其创作原则是“无理想”、“无技巧”，并且以为描写自己身边的事就最能达到“真”。因此日本自然主义的创作是以反知性主义为基础，以个我为对象，社会视野非常狭窄，局限于作者本人的身边琐事或心境。日本自然主义的理论和文学特征之所以不完全相同于西方自然主义原因也在于此。

其二，继承日本传统的“真实”（まこと）文学思想，将他们理解的“自然”与传统的“真实”文学思想结合。日本古代的“真实”文学意识，始于原始的自然的纯情，以主情为基调，以真实的感动为根本，体现在真实性上和自然性上。也就是放在素朴的自然的“真”上。其意识大多含有人性根本的真实性，而很少包含道德教化的意味。日本自然主义以主观的个我为对象，即将自己的问题深深契入对象之中，追求的不是外面写实，而是“内面写实”，即个人感情的真实，在很大程度上与古代文学的“真实”意识有着血脉的联系。

其三，从文学理论来说，从古代到近代，日本文学理论非常重视提倡“写实论”。紫式部的物语论（小说论）强调不论善恶，凡世间真人真事，都必须传告后世之人，其极意就是“真情”，即原原本本描写自然与人生。乃至近古及近代之初的小说的写实论，比如本居宣长提倡文学的本质是道人情，追求人之性、人之情和人之心的自然性和真实性，从求“真”出发。同时主张将文学从儒佛的劝善惩恶文学观的束缚中解放出来。坪内逍遥提倡的“朴素的写实主义”也基本上继承和发展了这一论点，他强调“小说的主脑是人情，次之是世态风俗”，即主张文学追求真实和发挥社会功能的作用，同时又主张描写的“追真”和“没理想”，排除劝善惩恶的功利主义文学观。

① 吉田精一：《自然主义研究》上卷，东京堂1976年版，第7页。

其四，从文学创作来说，日本古代的小说、和歌、日记、随笔等文学模式，或以个人感情为动因，或以反省自己为动因，无论是反映素朴的感情世界，还是表现自然的内观世界，都是与“真实”的文学意识相通的。就以日记文学为例，大多以自己的生活体验为主，在内容上以真事、真言和真情为中心。在表现上则重写实，既写外面的真实，也写内面反省的真实。日本自然主义者普遍如实地记录自己的生活特别是感情生活的体验，无保留地暴露自己的阴暗面并进行内省，这并非全然与古代上述文学模式所表现的自然真实无缘。而且可以肯定地说，日本自然主义最忠实地继承了古代文学的表现人生的“真相”的传统，自然主义小说本身就具有强烈的私小说的倾向。

除上述内与外的文学因素外，还有社会文化因素，也影响着日本自然主义的发展，必然引发私小说的形成。如上所述，由于明治维新资产阶级的不彻底性，日本社会并没有像西方资产阶级那样建立起成熟的市民社会，以及完成支撑市民社会的自由经济和个人主义思想。日本近代的自我是闭锁在天皇制结构和封建的家族制之内的，个我与社会是处在极度孤立和隔离的状态。在这种状态下，作家的想像力的自由受到极大的约束，很难在与社会的对立关系中自由地展开自己的文学翅膀。相反的，自我闭锁，沉溺在个人的日常性生活、心理和心境中，追求和实现纯粹的艺术性。

因此可以说，日本自然主义在内与外的历史与文化的联系中，尤其与本国古代“真实”文学精神的联系中，直接诱发了日本私小说的诞生。

据日本文学史家小田切秀雄考证，“私小说”这个名称最早于1920年开始作为一般用语，散见于报纸上刊登的文章上。久米正雄在1921年一次《新潮》杂志举办的座谈会上，则第一次作为一种新的文学形式的术语使用，并使之观念化。① 与会的中村武罗夫发表《正式小说与私小说》（1924）一文，反对这一小说形式，认为它“只是叙述作者心境的小说”，是“近于短歌、俳谐的境地”的文学。因此，他主张像《安娜·卡利尼娜》这样的19世纪现实主义的小说，才是“正式的小说”，“这是小说的正道”。久米正雄对此进行反论，他在《私小说与心境小说》（1925）一文中，就私小说的文学理念和方法说过这段有名的话：

---

① 小田切秀雄：《私小说·心境小说》，收入讲座《日本文学史》（第12卷），岩波书店1958年版，第31页。

> 一切艺术的基础在于"私"。这样，不假托其他而直率地表现"私"的，在散文艺术来说，"私小说"很明显必须是艺术的正道，是基础，是真髓。假托于其他，结果是将艺术通俗化的一种手段，只不过是一种方法而已。
>
> 因此，除了"私小说"之外，一切都是通俗小说。

久米正雄还说明，真正意义的私小说，同时又必须是心境小说。事实上，由于加上作者的心境，私小说与自白、忏悔就区别了开来。缺乏这样重要性格的私小说，发表后可能会引起社会轰动于一时，但它大概最终也会失去读者的关心吧。

久米正雄对私小说给予积极的肯定，私小说的流行，文坛对私小说的议论开始高涨，并以此为契机，展开了"私小说论争"。堀口大学赞同私小说"作为小说的新形式的内心独白"，平林初之辅认为它是"文学及艺术的技术革命"。私小说作为文学观念上的问题正式被认同，并且加以理念化。

可以说，私小说就是遵循自然主义的创作原则，脱离时代背景和社会生活，孤立地描写个人身边琐事和心理活动，特别是自白自己的矛盾和丑恶，把自我直截了当地暴露出来，而不重视虚构和想象，缺少创造性。但是，有些私小说虽然写了狭隘的生活实感，却也有许多地方表现了自己的爱憎、同情与判断，并非完全按照自然主义理论的框框发展。当时几乎所有自然主义小说家都写私小说。可以说，私小说支撑着日本自然主义小说的存在。

从《棉被》开始至二三十年代，葛西善藏、广津和郎、宇野浩二、嘉村矶多等在自然主义私小说的基础上，进一步发展私小说这一具有日本特色的文学模式。后来发展到泷井孝作、尾崎一雄的纯粹心境小说，以及尾井基次郎的私小说的诗等，私小说、心境小说在日本文坛上逐渐占据了统治的地位。一些现实主义作家和无产阶级作家也运用过私小说的形式。私小说由于受到社会变革的冲击，现实社会运动的影响，也开始打破旧的传统，虽然保持私小说的表现形式，但在内容上有所变革，笔触所及，从个人生活到社会生活，往往通过个人的生活经历来抒发对社会和时代的看法，使私小说也包容了一定的社会内容。这说明私小说这个形式运用得当，也并非全无可取，不能一概否定。私小说在近现代日本文坛仍保持其张力和持续力，至今仍成为日本纯文学的一个重要组成部分。

加藤周一就自然主义与私小说的关系，以及与传统文学的关系，作了这样一段论述：一般地说，这种立场与“人的真实”的内容，以及自然主义的小说家们所描写的世界的内容，别无二致。在那里有私的日常的空间的无数的琐事，而没有使那整个空间纳入秩序的指导性原理和中心的观念，相反却有顺应各种局面而运动着的敏锐的观察和实际的考虑。这就是包括白鸟、藤村以及他们以后的许多留心作私小说的“忠实的”记录的所谓“私小说”作家的共同特征。这种特征的起源，可以远溯日本文学史的任何地方。……所谓自然主义小说家自以为他们同德川时代的小说诀别，描写了“人的真实”的时候，却最深刻地代表了日本的文艺传统。①

从这个意义上说，日本近代小说，通过自然主义小说而进入一个消化西方小说创作方法的阶段，为日本近代小说的和·洋结合提供了新鲜的经验。

第三节 田山花袋的《棉被》及其他

田山花袋（1872—1930），于1904年作为日本自然主义小说的鼻祖出现，宣告“红露逍鸥”（“尾崎红红·幸田露伴·坪内逍遥·森鸥外”）时代的终结，一个新的小说时代的开始。

田山花袋是自然主义小说家兼评论家。原名录弥，生于群马县邑乐郡一个下级藩士的家庭。其父在西南战役战死后不久，幼时田山花袋由于家境贫寒，没有接受正规的教育。于1881年由祖父陪伴到了东京，在一家书店当了学徒。翌年，他返乡继续一度中止的学业，在旧藩儒吉田陋轩学习汉学，并开始写汉诗汉文，这些在其后的小说中留下深深的痕迹。1886年，举家迁居东京，投靠已就职的兄长。田山花袋在私塾学习英语，开始接触西方文学和近古元禄文学。同时，向桂园派歌人松浦辰男学习和歌，接受重实感、去技巧、忠实自我的和歌论的影响，对于其后他的自然主义文学观的形成影响极大。田山花袋后来在《小说作法》中也承认，其作品写了日常的生活和细小的事像而取得成功，乃是受到了他（指松浦辰男）的和歌的感化。

花袋从爱好文学起，就倾倒尾崎红叶和幸田露伴。1891年认识尾崎

---

① 加藤周一：《日本文学史序说 下》（中译本），开明出版社1995年版，第338页。

红叶，并经介绍在砚友社成员江见水荫主持的一家小杂志当编辑，经常向砚友社系统的《万紫千红》杂志投稿，以后作为砚友社的一派而获得发表作品的园地。他以古桐轩主人之名，发表了小说处女作《瓜田》（1891），写几个顽童偷瓜的故事，带有模仿尾崎红叶的元禄调。第二作《秋寺》（1892）则受美田露伴的《风流佛》的影响。此二作，文字平淡，想像力无奇，所以并未引起文坛的重视。这时期，他曾与国木田独步、柳田国男、宫崎湖处子、矢崎嵯峨屋等合著新体诗集《抒情诗》。他的《落花村》（1892）、《小诗人》（1893）开始采用主人公的自白体，前者自白十分痛爱自己的姐姐死后自己悲伤的心境，后者自白自己失恋的体验，其作品带上孤独、忧郁、悲观的色调，沉醉于对不如意的人生的咏叹。这时，他沉溺于贫穷生活中的空想和感伤，在其作品中执著自己的抒情个性，与砚友社的文学素质是相异的。毋宁说，他更多地接近《文学界》的浪漫抒情作风。

1896 年，田山花袋与岛崎藤村、国木田独步相交，受到他们的影响，舍弃空想而重写实，其小说逐渐减弱先前的抒情倾向，明显地加强了客观写实的内容。此时，花袋开始更倾心法国小说，特别是左拉和莫泊桑的作品。他读了莫泊桑的 11 卷短篇集英译本共一百五十余篇后，深受冲击，仿佛被它当头一棒，觉得自己的思想上下完全颠倒了。他在感想集《西花余香》（1901）中写道：

> 这种自然、忠实地描写自然，以作者的狭隘的主观之情来描写，这是自然的原原本本，是赤裸裸的、是大胆的。因此他的作品自然受到某一时代的道学先生所斥责。然而，他却为此而获得不朽之名。
>
> 欧洲大陆的自然主义暴露人性的极端，是否毫无借鉴之处这是属于审美学上的一大疑问。虽然没有论及，但我们应该承认从这些所谓不健全的作品中，还可以发现其惊人的人生真理的发展，不得不令人愕然胆寒。

从以上可以看出他初步的自然主义观，不单是左拉的客观性的自然主义，而且是莫泊桑带主观性的自然主义，并且试图以此作为自己的文学的目标。之后花袋所写的《秋雨》（1898）、《忆梅记》（1901）、《岛上殉情》（1901）、《重右卫门的末日》（1902）等小说，就显示其客观写实、

主客写实折中或带客观的主情性倾向。他在《野花》（1901）的序文中，就批评了当时日本文坛的作者由于“小主观”而牺牲自然的现象，同时指出莫泊桑、福楼拜的某些作品虽然有某些不自然，表现了自然派某些恶弊，但他们由于没有夹杂作者的小主观，总会在某些地方可以窥见大自然的面影，着实地显示了人生的趣味。因此，他写道：

> 希望明治文坛今后少些色情，随意写些人生的秘密，恶魔的私语也好。这样即使朦胧，但自然的面影也可以显现于明治文学吧。

这篇序文连同《西花余香》，表明他既承认西欧自然主义，又思考日本今后如何发展的问题，即如何实现自然主义日本化的问题。接着他写了文论《露骨的描写》（1904），成为日本自然主义理论的第一声。他在文章中批评了砚友社文学的技巧论，以及“红露逍鸥”时代已成为“老成文学时代”，主张日本文学要像19世纪革新以后的欧洲文学，如易卜生、托尔斯泰、左拉、特别是妥思托耶夫斯基的《罪与罚》那样“大胆的描写”、“露骨的描写”；同时赞扬了天外、风叶、秋声、柳浪、眉山、宙外等直接间接地在这方面做出的努力，并且指出“事愈俗文愈俗，想愈露骨文愈露骨，这是自然的趋势”，作为技巧就是要“展现隐蔽的东西”。他以再现自然的无技巧主义为理想，为日本自然主义的诞生大声呐喊：“露骨更露骨，大胆更大胆，让读者不禁战栗”。以此为契机，他与砚友社诀别，正式踏上自然主义之途。因此《露骨的描写》这篇文章可以看作是花袋的自然主义的宣言。

1906年，田山花袋担任《文章世界》的主笔之后，更以此杂志为阵地，大力鼓吹日本式自然主义，发表《事实的人生》（1906）一文，进一步主张“依照事实的原本，自然地描写事实”。从整体来说，田山花袋主张的自然主义，在强调以“露骨的描写”，作为实践其随意写些“人生的秘密”、“恶魔的私说”的一种手段；同时，又超越于纯客观，混杂主观的要素。从这里孕育着日本式自然主义的独特的性格。所以，近代日本文学史上将1906年以后日本的自然主义，命名为“新自然主义”。①

这时，岛崎藤村的《破戒》和国木田独步的《命运》问世，给“新

---

① 吉田精一：《吉田精一著作集》（第8卷），樱枫社1980年版，第38页。

自然主义”带来新的契机，他们两人也一举获得很大的名声，并称为新小说的代表作家。这对热心主张“新自然主义”理论而在创作实践上尚无建树的田山花袋来说，无疑是一副刺激剂。他作为日本式自然主义小说的先驱之作《棉被》，就是在这种情况下完成的。在这里之所以将自然主义小说的先驱之作定为《棉被》，而不同于一般小说史上定为《破戒》，主要原因是《破戒》和《棉被》从表面来看都是采取主人公自我自白的形式，但《破戒》准确地捕捉作者亲自体察的深刻的社会问题，将之典型化，并且提出尖锐的批判，是一部批判现实主义的佳作；《棉被》仅仅是触及自己身边的直接经验，不含任何社会内容，的确是“露骨的描写”日本式自然主义。两者是不能混为一谈的。

《棉被》（1907）描写一个中年文学家竹中时雄收留了一个19岁的女弟子横山芳子，时雄为她艳美的容姿、温柔的声音所倾倒，对她产生了爱慕之情，但为其妻子所嫉妒，而且遭到芳子的父亲的反对，时雄只好把自己的爱欲强压在心头，终日郁郁寡欢。芳子离去以后，时雄独自走进了芳子的卧室，并在芳子的床上躺下来，盖上了芳子的棉被，埋头闻着棉被上留下的芳子的余香，一股性欲、悲哀和绝望的情绪马上袭上心头。这是对田山花袋本人的一段实际生活的原本记录，时雄实为田山花袋本人，芳子则是其女弟子冈田美知代的化名。美知代很早就认识田山花袋，爱读田山花袋的作品，多次给田山花袋写信表示崇敬之意，而田山花袋正厌倦与妻子生活，很快就对美知代产生了特别的感情，但是，他囿于道德的束缚，未能向弟子表达自己的爱，就沉溺于空想与感伤之中，采取了这种近乎变态的举动，来表达自己对女弟子的爱欲、不安与绝望的情绪。这种无所顾忌地暴露自己生活中最丑恶的部分，大胆而勇敢地违反明治的伦理道德，使舆论哗然，文坛受到了很大的冲击。

对此，自然主义评论家岛村抱月马上做出正面的肯定回应说，这篇小说，是一篇有血有肉的人、赤裸裸的人的大胆的忏悔录。在这方面，明治有小说以来，早在二叶亭、风叶、藤村等诸家就露出端绪，至此作就最明白且有意识地呈露出来。自然派的一面是没有矫饰美丑的描写，并进一步倾向描写丑。此篇小说无憾地代表了这一面。所谓丑，是难以自已的人的一种野性的声音。而且它与理性的一面相照应，是赤裸裸地向公众展示不堪正视自我意识的现代性格的典型。正宗白鸟也说：《棉被》对人生的态度和创作态度都是划时代的，“是这个时代的代表作品”，“如果没有《棉被》，就不会出现像近松秋江、岩野泡鸣那样有趣

的小说"①。

《棉被》打破了一般小说通常的表现手段，没有着重以事件为中心来安排小说结构，而完全按照作家本人所主张的"舍弃小主观"、"露骨的描写"精神，来展现主人公之恋的心理径路，以反映作家本人的生活、思想和吐露自己的主观的感情。《棉被》这种写自己的感情的自然和写自己最直接的经验的定式，对日本自然主义文学的发展方向产生了决定性的影响，它与岛崎藤村的《新生》一起形成日本独特的"私小说"模式，推动了以私小说为主体的日本纯文学的发展。美国学者唐纳德·金认为"《棉被》的出版，是改变日本文学方向的大事件"②。

《棉被》获得意外的评价之后，田山花袋更加充满自信，以自己行动和心境，以及身边的人和事，又写了《生》（1908）、《妻》（1908）、《缘》（1910）三部曲。故事以田山家族为中心，反映老母卧病在床半年期间所产生的母子之间、婆媳之间、姑嫂兄弟之间的微妙关系，暴露这个封建家庭的阴郁生活、新旧两代人的代沟和爱憎交集的感情。作者在创作《生》时，特别强调："即使是对客观的事像，也不介入其内部，同样也不介入人物的内部精神世界，只是把自己所历所见所闻的现象如实地描写出来。也就是说，平面的描写就是主眼。"他还说这是忍受着"剥皮的痛苦"，把自己的家丑外扬的。

田山花袋的所谓"平面描写"，也就是不加入任何主观，也不说明任何内部的现象，仅是平面地描写自己的现实的经验，也可以说是印象式地无私念地以旁观的态度来描写客观的自然的。田山花袋在理论上从"露骨的描写"到"平面的描写"，发展和充实了日本的自然主义的理论，从而有别于左拉的自然主义理论。在小说创作实践上，也开始呈现出复杂的倾向，他写了大量自然主义的作品，但同时也写了像短篇小说《一个士兵》（1908）、《一个士兵之被枪杀》（1917），以及长篇小说《乡村教师》（1909）这类超越自我告白，创造出具有典型意义的现实主义倾向的力作，其转折的动因是他当了随军记者，参加过日俄战争，了解战争的残酷，也听闻过士兵的痛苦呻吟，对战争有深刻的体验。他在《从军日记》中写道："日俄战役从军，对我来说是非常有益的。我尽可能用倾于客观性的头脑，冷静地目睹了人的死，目睹了死尸像猫狗一样被弃置路旁。还一无

---

① 正宗白鸟：《自然主义盛衰记》，新潮社1966年版，第292、296页。

② 唐纳德·金：《日本文学的历史》（第11卷），中央公论社1996年版，第61页。

遗漏地目睹了人面临饥饿发挥像野兽般利己主义的阴暗的一面，和对处在艰难的同胞抱有明朗的一面。在战场上，人终于被剥去披在身上的虚饰的衣服。”

这种冷酷的战争实态，对于他了解人性的两面性，采用以主观为根底的、冷静和客观的态度审视现实，提供了一个很好的机会。这是他改变自己的人生观和小说创作方向的契机。《一个士兵》和《一个士兵之被枪杀》，就从不同角度写了士兵在战争中遭受的肉体痛苦和心灵创伤，写了士兵在面临生死抉择所表现的生理危机，暴露了战争的残酷性，反映了作者的厌战反战情绪，以及对皇军的批判态度。作品发表时，有些地方被检查当局删除。

《乡村教师》是优秀的现实主义之作。作者以一个小学青年教师的日记作素材，并亲自到主人公的生活环境利根川畔，进行长期的调查之后写就的。小说故事主要以日俄战争为背景，描绘中学毕业生林清三虽胸怀大志，但由于家境贫困，无法升学，只好留在乡村当代课教师。他手执教鞭，却想从文学中寻找人生的乐趣，于是投宿成愿寺，拜该寺方丈诗人山形古城为师。在寂寥的生活中，林清三悄悄地思恋其友的妹妹，爱恋未成，变得自暴自弃，经常出入青楼，在放荡的生活中，好不容易体会到乡村毫无矫饰的生活意义，这时他的肺病却日益加重，最后在庆贺日俄战争胜利的欢呼声中死去。

在这部小说中，田山花袋一反自然主义的传统，写了知识青年在日俄战争中个人受压抑的生活下所追求的愿望和理想，也写了他的生活的失意和挫折，以及在梦幻破灭之后的苦闷与彷徨。林清三这个人物，在明治末期的窒息时代，是有其典型意义的。作者在塑造这个人物时，又把他放在当时无数穷乡僻壤之一的典型环境之中，倾注了自己的强烈的感情色彩。他不仅对林清三表示了深深的同情和爱，同时或多或少暴露了某些社会黑暗和矛盾。特别是以“天皇陛下万岁”的狂热欢呼声，同主人公悲惨地了结一生相呼应，表明作者独具匠心地赋予它一定的社会意义。

田山花袋笔下的这几个主人公，无论是士兵或是乡村教师，都缺乏更多的积极行动，但也说明作者对现实生活并非完全无动于衷，他对人生还是在进行思考和探索。当然，由于作家世界观的局限，也包括作家自然主义文艺观的制约，这些作品也不时现出不安与怀疑、孤独与绝望的心迹。正因为这样，作家并没有在这个基础上进一步做出新的开拓，最后在人生的路途上，落入空虚和渺茫之中，产生了宿命观，沉溺于神秘的宗教文

学，企图从大乘佛教中得到解脱和拯救。

长篇小说《残雪》（1918）表现了田山花袋的上述思想的转变，也反映了田山花袋的小说从自然主义走向神秘主义的转折。它描写主人公杉山倦于现世的烦闷和爱欲，为了摆脱人生的危机而遁入乡村的古刹，回顾自己的半生的艰辛，到头来一切皆空，于是否定自我，企图超越自我的界限，从宗教中找到一种新的信仰和归宿，最终达到佛教谛观的境地。田山花袋本人在《我所做过的事》中承认："推出《残雪》，就离开艺术，进入说法的世界"。其后他所写的一些小说多是具有神秘的宗教的色彩。

岛村抱月在《棉被》发表后《早稻田文学》杂志举办的一次"合评会"上就预言：自然派作为一种倾向、一种思潮，不是"万年不易"，若干年后，（日本）自然主义也许会步法国（自然主义）的后尘，成为神秘主义，变成象征主义。尽管如此，不能因为预想到将来的变化，现在的东西就失去价值。

第四节　自然主义派小说家们的不同性格

自然主义派著名的小说家，还有国木田独步、德田秋声、正宗白鸟等。

国木田独步（1871—1908）与岛崎藤村一样，从浪漫主义转向自然主义，又进入现实主义的文学世界，是给日本自然主义文学运动带来新的机遇的作家之一。国木田独步的乳名叫龟吉，后改名哲夫，独步是雅号。他生于播州龙野一个藩士家庭，但他是其父乘藩船遇海难身亡后才出世，自幼寄住在东京的龙野旧藩主家。少年时期随母漂泊各地，没有按部就班地接受正规的教育。1888 年考入东京专门学校（今早稻田大学）英国文学系，一度接近自由党，立志当政治家，转入政治系，最后目睹在帝国宪法公布、帝国议会召开过程中暴露出来的绝对主义的"近代国家"的性格，感到自由民权运动已被扼杀，自由党其血已枯，其心已死，如今即使在议会之中，也无从看到清雅高洁的自由理想了。这时候，他入番町教会，结识著名牧师植村正久，开始认为比起现实的社会改革来，精神的改革更是当务之急。于是便放弃从政的初志，还是回到了英国文学系。这时，也许因为从政理想的破灭，与教会主持的青年文会有了联系，开始对文学产生了兴趣和热情。1891 年因为参加反对鸠山和夫出任校长的运动失败而被迫

退学，回到家乡，在波野英学塾指导青少年。此时，他余暇常到山野逍遥，接受大自然的陶冶，开始读华兹华斯的诗作而深受感动，开始写日记《无虚饰的记录》，叙述了从1893—1897年的日常生活的哀乐，比如获得恋人和新婚时的喜悦、爱妻失踪和离婚的悲痛，立志从文的决心，还有记录了人生意义的杂感、读书笔记和作家名言等。比如，1895年国本田独步与佐佐诚信子自由恋爱，在信子母亲的反对下结婚时，满怀喜悦地写道：

下午七时，与信子姑娘结婚。
我的恋爱终于胜利了。
我终于得到了信子。

可是，好景不常，不久信子突然失踪，三日被他发现后，信子提出了离婚。他在离婚翌日的一则日记这样写道：

在无穷的“时间”里昏沉沉地下着雨。在无限的窗际发出劈劈啪啪的火焰声。

所谓爱是什么？所谓美是什么？所谓死是什么？对我来说，是一团的苦恼。

这部以真率之情写下的日记，字里行间充满真情实感、洋溢着浪漫的抒情和迸发出诗一般的语言，颇富文学性。这部日记的一部分以《独语》为题于1901年在《明星》杂志上发表，作为《无虚饰的记录》则是在国木田独步逝后的1908—1909年分前后两编公开出版的。连同其时写就的《爱恋的人》、《镰仓夫人》、《第三者》都留下自己年轻时代的恋爱的落影，但他没有像其他自然主义作家那样流露出自我否定的悲哀。

国木田独步先后在自由新闻社任过编辑、在大分县佐伯的鹤谷学馆当教头。1894年进入国民新闻社，在中日甲午战争中当过随军记者，写过《爱弟通讯》（1894—1895），回国后担任《国民之友》编辑。两年后，他结识了田山花袋、柳田国男等，加入了民友社，并与他们合著、由宫崎湖处子编的《抒情诗》（1897），收入了他的《独步吟》，比岛崎藤村的《嫩菜集》还早三个多月问世。此前他早已在日记中宣称其天职在于诗、在于文学：

我应走自己的路。我确信我作为诗人来决定我的命运。

我应将全力贯注在这一天职上，成为实实在在的诗人。对我来说，除了此事，别无所长。

我没有做政治家的修养。我也没有当牧师的素质。

迄今我的发展，惟有做一介诗人。我满足于此命运。

以此为出发点，国木田独步作为浪漫主义诗人和散文家，走上了文学的道路。他所写的著名散文《武藏野》（1898），与岛崎藤村的《千曲川素描》成为日本近代散文的双璧，载入日本近代文学史册。这部散文集以其新鲜的感受性和艺术的表现力，重点描写了当时东京郊外武藏野的树林、田野、农家的自然景色，同时杂有日记和感想。自然描写又以秋冬的叙景为主，但不仅描写了客观的景物，而且将主观没入客观的景物中。也就是说，作者将自己的思想和感情完全投入自然之中，而自然通过作者的妙笔，传达了作者的厌恶专制统治下的“人为”而追求没有人为约束下的“自然”的自由气息，使主观与客观、人与自然达到了融合无间的境地。这种透彻的人生观照和自然观照，成为国木田独步其后的创作的源泉。

在华兹华斯的影响下，发表了第一部小说《源老头》（1897），才作为小说家而立足于文坛。《源老头》描写一个以渡船为业的源老头，丧失妻儿后过着寂寞的孤身生活，领养了名叫“纪州”的乞食儿，对他倾注全部感情。无奈，纪州是残疾儿，他还是离家出走。源老头绝望之余，自缢身亡。全篇故事平淡无奇，但却充满了人生的哀感，源老头作为悲剧的人物形象，深深搏击着读者的心。由此作者也提高了在文坛上的知名度。此后发表的小说《不能忘怀的人们》（1899）等，将他的视线投向不能忘怀的贫穷的人们。

接着他写了两篇小说《牛肉与马铃薯》（1901）、《警卫》（1902）。《牛肉与马铃薯》描写几个青年在一俱乐部食堂一边饮酒，一边以牛肉作为“现实”，以马铃薯作为“理想”，来谈论人生的理想和现实。其中名叫上村的青年富有理想，到了其憧憬的北海道去开垦，梦在那自由的天地里栽培“诗一般”的马铃薯，度过自由的生活。但不久他无法忍受那里的寒冷与寂寞，不得不舍弃理想，离开了开垦地。于是，他认为只有马铃薯是活不了的。作为青年法律学家的近藤，既不是马铃薯党，也不是牛肉党，他宁愿不要什么理想和主义，只要牛肉，好好活在现实里。作为作者

化身的青年冈本，谈到自己终生的愿望是寻求一个超越于理想与现实的境界，一种切实的惊异，即惊异于不可思议的宇宙、死的事实。小说的结构并不完整，但作者以浪漫的手法，表现了人生的哲理，具有特异的性格，开辟了自己的独特的创作新路。同时作品也反映了作者早期在明治绝对主义体制下，在近代的人与社会的对立中，企盼在社会之外来寻求自由的人生态度。

《警卫》是根据他一度寄住在西园寺公望公爵家的生活体验，以守卫公爵邸的警卫为模特而写就的。这篇作品虽称作小说，却完全是自然主义式的写生。可是独步因为在“不能忘怀的人们”中，又添了一个人物而满足，并自信地认为“此是我的杰作”。

在他下决心“以文学立世”的时候，就曾在日记中表示：

> 我断然决心以文学立世，即作为“人的教师”尽自己能力所及以终了此世，乃是最适合我的命运，我相信这种生是值得的。……我并不希望做一个大名鼎鼎的文学家，我应甘于以文笔当一个小学教师，只想听到人道的自然之声，宣扬爱、诚和劳动的真理，得以教育于世。这样，我所望就足矣。

> 许多历史是虚荣的历史，浮夸的纪录。人类的真正的历史要问及山林海滨的庶民，在哲学史、文学史、政权史、文明史之外，应增加庶民史，这样人类的历史才完整。

正因为如此，国木田独步将“我”看作“只是小我”，而浮世还有“无数的‘我’”，要“关心此世无数人的命运”。所以，他“想听到人道的自然之声”，是存在“无数的‘我’”，即民众的生活之中，是与“宣扬爱、诚和劳动的真理”相结合而提出来的。这种关注社会和关心庶民的文学观，在《源老头》，《不能忘怀的人们》等作品中已初露端倪。1902 年是独步创作的全盛期，他还写有《少年的悲哀》、《酒中日记》、《富冈先生》、《命运论者》等，也多是写了被命运捉弄的正直者或弱者，表现了对他们的人道主义的同情。尤其是在晚年，他本人也穷困潦倒，切肤地感受到人生的阴暗面。此时他写就的《疲劳》（1907）、《穷死》（1907）、《竹栅门》（1908）和《两个老人》（1908）等，完全失去初期所表现的抒情性和乐观的理想主义，比起全盛期的作品来，更面对贫困的人生，更具

写实主义的色彩。

其中《穷死》描写主人公文公从12岁到30多岁从事辛勤的劳动，患了肺病，最后得到了穷朋友的照顾，找到一席栖身之地。但当日这位穷朋友的父亲猝逝，他草草地埋葬了死者的翌日早上，发现了在新宿赤羽铁路上被轹死的文公的尸体。《竹栅门》描写一对贫穷的夫妇植木屋和阿源，由于买不起木炭，阿源穿过竹栅门，到典型小市民的邻居偷了一点木炭，苦于良心的呵责，上吊自缢的故事。这些作品，无论在内容上还是表现上，都一改过去的自然主义的作风，而采用现实主义的创作方法，在不同程度上反映了下层民众的生活与命运，以及他们的苦恼与悲哀，同时揭示了社会的悲剧是社会贫富的矛盾所造成的，含有对社会的批判意味的同时，充满了对穷苦人的人道主义的同情，为国木田独步的小说创作发展开辟了一条新的道路。

在文体方面，国木田独步前期的某些作品，像《不能忘怀的人们》等还留下文语体的要素，但其后的作品选择各种最有效的表现形式，比如日记、书信、回忆、谈话、对话、描写、纪录等诸形式，来发挥口语体的最大的效果，完全实现文体口语体化。日本近代文体，自二叶亭四迷倡导和实践言文一致体以来，经过十多年的时间，终于经由国木田独步的手而走向成熟。

文学史家一般将国木田独步归入自然主义作家之列。国木田独步写过自然主义的作品，但他不同于其他自然主义的作家，他对自然主义没有表现出多大的关心，而且嫌恶文坛划分流派和主义。有人问他是什么主义？他说："我什么主义都不是，只是华兹华斯的自然主义与自己相一致"。又有人问他自然主义的未来如何？他说："这种事我不知道，我讨厌谈论文艺上的主义"。"毫无疑问，他用现实的眼来观察人生的悲惨，并用现实的态度来书写人生的悲惨。"① 可以说，国木田独步与岛崎藤村在自然主义运动中成为独特的例外的存在。他之所以号"独步"，恐怕就是表示要走自己独自的道路的意思吧。

可以说，国木田独步的笔下，产生过众多贫穷的下层民众，他本人也过着贫穷的生活。被称为"明治时期最优秀的短篇小说家"，他出版了第一短篇小说集《武藏野》（1901）和第二短篇小说集《独步集》（1905）

① 转引自中岛健藏：《国木田独步论》，《明治的作家们 I》，英宝社1957年版，第255—256页。

之后，创办了独步社，正为筹划出版第三短篇小说集《命运》而努力的时候，由于经营困难，不出一年就破产，本人也患了肺结核病。最后在友人的协助下，这部作品集虽然出版了，但写了《穷死》的作家，自己本人也在贫穷中死去，成了现实生活中的悲剧的主人公。享年36岁。

与田山花袋、岛崎藤村同时代的自然主义小说家德田秋声（1871—1943），原名末雄，出生于金泽横山町下级武士的家庭。明治维新后，废除武士制度，德田秋声家庭陷入贫困的境地。他自幼身体孱弱，上小学较晚，产生一种自卑的意识。上中学后喜欢读书，涉猎近古江户后期的小说和明治初期的政治小说，还读过坪内逍遥的《书生气质》和二叶亭四迷的《浮云》。对数学不感兴趣，代数、几何考试不及格。父亲病故，家计不如意，借口对学业厌恶而退学。他一心想当作家，以小说立世，于1892年抱着他的习作《殉情女》，到了文人荟萃的东京。他拜访尾崎红叶未成，红叶还将他留下来的原稿退回。他深感失望，回到大阪长兄家。翌年，再回到故乡金泽，一边在《自由新闻》工作，一边准备复学考试。后来应《自由新闻》系统的报纸招聘，到了越后长冈当了一年记者，终于复学未成。但是，他立志从文的决心未变，于1895年再次到了东京，在与砚友社有很深关系的博文馆工作，并由泉镜花推荐，入砚友社尾崎红叶门下，与泉镜花、小栗风叶、柳川春叶一起成为“叶门四天王”。

德田秋声虽然接受尾崎红叶的熏陶，但他的人生观和文学观并非一致。他撰写的评论文章《片断》（1895），从自由主义的立场出发，对人生和社会进行批评，同时抒发对文学的认识。关于他文学观，他自己这样说道：

> 感悟人心的隐微，发挥社会的表象，怜惜陷于罪愆，洞察耽于无感觉的奢侈，而后广大无边的慈悲心油然地流遍全身，这时才能获得直写社会实相的公平，自当产生大文学。

可以说，德田秋声涉足文坛之初，并不满足于客观反映社会的风俗和现象，而期望能直接地描写社会的实相，批判人生与社会。

他发表的第一篇以受歧视的部落民生活为题材的短篇小说《紫金牛》（1896），描写了一个善良的部落民医生的女儿，为社会所迫发疯而终的不幸故事，流露了对部落民一家被歧视的不平和同情。但是，在关注遗传与境遇这点上，他明显地受到左拉自然主义的影响，与尾崎红叶的砚友社文

学风格相距甚遥，故迟迟未能正式步入当时由砚友社主宰的文坛。

1899年，经尾崎红叶介绍，他进入《读卖新闻》社，翌年在《读卖新闻》上连载小说《飘浮的云》，获得意外的好评。他便辞去报社的职务，开始以笔耕为生，全身心地投入了小说创作，其旺盛的创作热情一直保持至晚年。

德田秋声是在自然主义理论和创作全盛期的1906—1907年步入文坛的。他没有像其他自然主义作家那样主动在理论上提倡和阐述自然主义，而是在小说创作上积极通过实践，展现自己最典型的日本自然主义的性格。他的这种倾向，在1907年出版的最初两个短篇小说集《秋声集》和《生产》中已初步形成，而正式树立其自然主义小说风格的，却是发表了《新家庭》（1908）以后的事。当时他就有意识将《新家庭》作为他的"自然主义的、人生派的倾向的最初尝试"，极力压抑自己的主观，用冷彻的自然主义的人生观，平淡、简素，原原本本客观地描写了一对新开酒馆的新婚夫妇，由于妻子愚昧，丈夫却血气方刚，夫妻生活缺乏色彩，不幸地过着没有什么期望，也没有什么梦想的市井庶民的日常生活。正如他在小说预告中所说的："我的态度是，捕捉人生的某一事实，忠实地探究其核心的意义"，从而显示了他的独具个性的自然主义的小说创作倾向。

然而，秋声正式确立他作为自然主义小说家的不可动摇地位的，是在发表了《足迹》（1910）和《霉》（1911）之后。《足迹》描写女主人公阿庄十一二岁时，随没落的地主父亲离开农村，到了大城市东京谋生，受到周围淫荡和忧郁的贫困环境的困扰，尝尽了人间的辛酸，作为女子的本能而逐渐醒悟的过程。作者虽然以彻底的客观描写，来反映阿庄平凡无奇而又坎坷的半生，但却采取立体描写的方法，切入人物的心理深层，深入刻画了人物的性格。《霉》描写主人公笹村与妻子阿银在结婚前数年的同居生活，生了二子后才登记结婚。但夫妻性格不合，产生龃龉的故事。这篇小说由夏目漱石推荐，在《东京朝日新闻》上连载，成为私小说的先驱作品之一。

德田秋声的自然主义小说，从一开始就显示与田山花袋的"平面描写法"是全然不同的性格，他对小说的描写能不能仅靠"平面描写法"提出了质疑，强调采用暗示的印象式描写手法，表现超越"各个物象"的"深奥的事物"。他在《新潮》中称："印象式的描写法，也许是当今最先进的描写方法。大体上说，小说就是要写出作者的心情。而作者的心情最深处，其印象是可以最鲜明地表现在纸上的。故作者强烈感受的部分，在

读者方面也可以享受到同样强烈的感动。也就是说，作者接触了事实，读者则依据其作品，可以一起享受到相同的印象和感动。而所谓平面描写，只是描写事实的表面；要描写内部，则无论如何要采取印象式的描写法。……所以要不拘形式，将作者自己头脑里最深刻的印象描写出来。”

他的小说《糜烂》（1913）就是采用这种印象式的描写法，描写了主人公浅井和妻子阿柳、女儿静子共同生活，后来浅井为艺妓阿增赎身，把阿柳气死。阿增收养静子，同远亲阿今一起生。可是，浅井又同阿今私通，阿增预感自己可能会落得阿柳一样的下场，于是把阿今许配予人。作者通过阿增这个平凡女人的颠沛的生活和阴郁的命运，淋漓尽致地描写了她的爱欲生态，企图以此窥视人生的一个真实，挖掘沉潜在卑小的自我当中的人生观的一面。

德田秋声的笔触所向，主要是自己身边的庶民的平凡而单调的生活，在琐碎细小的生活描写中，着重暴露颓废的阴暗的心理情绪和渲染悲观绝望的情调。但是，他并没有否定也没有肯定庶民的这些日常生活和行为，而是企图从印象式的描写中发现半封建社会的人生的意义。

最能体现德田秋声自然主义性格的代表作品是《粗暴》（1915），它描写了好劳动的少女阿岛，由养父母做主，嫁给长工作太郎。阿岛讨厌这个长工，新婚之夜被迫出走，回到生母家，又与生母合不来而又回到养父母家，其后成了一个罐头商的后妻，怀孕后遭怀疑谁是腹中子之父，又再次回到生母家，与生母发生口角而流产。于是，她只身到了山间温泉浴场当女佣，与主人关系很深，但主人猝逝之后，她又回到东京与一西服店老板小野田同居。她发现小野田太窝囊而离开了他，移情于一个手艺人，逐渐养成可不依赖男人而自立生活的习惯。作者在栩栩如生地描写了阿岛这个女性的人物形象，她善良，敢于抗拒命运的摆布，但她又无知、盲目行动和反抗而造成悲剧。而作者对这个人物的遭际和造成悲剧的命运，只满足于追求微妙的感情和感觉上的满足，却缺乏故事性和戏剧性，更无从人生哲学的角度对理想、人生和爱情进行积极的探索，相反对于爱欲的描写似乎过于露骨和大胆，落入了“无理想、无解决”的自然主义小说的通病。

发表《粗暴》翌年，德田秋声先失去老母和爱女，不几年爱妻也亡故，儿子患病在身，他身心受到巨大的打击；加上当时无产阶级文学和新感觉派文学勃兴，正处在文学流派的交替时期，他自己对作为作家的地位和能力产生了怀疑，一度放下写作的笔，其创作处于低潮。至 1938 年止，

几乎没有发表过什么有艺术价值或有影响力的篇章。作家反思这段生活时说："我完全陷入失业的状态"，慨叹自己"才分浅薄，这是文笔业者的可耻末路"，同时表示"必须从已经衰微的自然主义摆脱出来，重建自己的文学。"①

晚年的秋声在自我反省之下，终于写下了两部最重要的小说《化装人物》（1938）和《缩影》（1941）。

《化装人物》写的是一名叫山田顺子的女子闯进了他的生活，在给他已经悲伤的生活带来新的纠葛的同时，又刺激了他的创作激情，经过了十年的酿造，终于以顺子为模特完成了这部小说。故事是写一个离了婚的女子梢叶子，拿自己写就的稿子拜访老作家稻村庸三，老作家被叶子的魅力所俘虏，两人决定结婚。然而，叶子却要与年轻的无产阶级文学家清川同居，半年后被清川抛弃的叶子，再次回到老作家身边。可是，她的化装的幻影在老作家心中已经淡薄了。

《缩影》是德田秋声的最后一部小说，在《都新闻》开始连载时，正是日本进一步扩大对华侵略战争之际，国内文学界已完全失去创作的自由，鼓吹战争的文学甚嚣尘上，他从一开始连载时就表示："此时我看不见新的文学方向，在思考着写什么东西。《都新闻》来约稿，他们摆脱商业意识，强调艺术本位，对我有着多少的激励。我想在时代容许的范围来写。"② 尽管如此，连载至 80 回，就遭到日本军情部的勒令停止登载。《缩影》的故事采取倒叙法，从进步知识分子三村均平在妻子死后，与情人银子一起生活写起，追述银子出身于鞋匠家庭，家境贫寒，银子的姐姐营养不良，患肺病死亡。父亲为了还债，将她卖给东北某町一家艺妓馆，糖果公司老板永濑、玩股票的年轻人若林都成为她的熟客，并以结婚为诱饵，骗取她的欢心。她患急性肺炎病倒，刚刚康复，演员濑川又出现在她面前……撰写至此，作者在政治的干预下被迫绝笔，这部小说最终未能完成。

德田秋声从《足迹》的阿庄到《粗暴》的阿岛，已将他的笔触伸向社会下层女性，描写了她们的种种悲惨生活。如果说，这些小说运用纯客观的描写方法，是从谛观的角度出发，对人物和事件采取既不否定也不肯定的自然主义创作态度的话，那么，秋声在《缩影》里则绝不是采取旁观

① 转引自猪野谦二：《德田秋声论》，收入《明治的作家们 II》，英宝社 1955 年版，第 89 页。

② 同上，第 92 页。

的态度，而是运用现实主义的创作方法，从社会的视角出发，一步步地深入描写生活在社会黑暗角落里的下层女性的典型人物银子的坎坷一生，多层次地把握银子这个人物的心理和命运。尽管时间的流逝的追忆（从现在到过去），环境的变迁（从千叶到东北小都又转辗到了东京浅草），银子的艺妓的苦难人生并没有逝去，也没有变化，依然是苦苦地挣扎在社会生活的最底层。同时，通过银子等下层女性与中流阶层生活的复杂纠葛，立体式地把握人生的世相。实际上《缩影》通过花柳界的特殊环境，反映了日本社会的变迁，这是那个战争时代人生的缩影，也是对战争年代压迫的一种间接的反抗。

《缩影》尽管是未完成之作，但它已作为德田秋声文学高峰之作，被列入日本近代小说的史册。

继岛崎藤村、田山花袋、德田秋声之后的是日本自然主义小说家正宗白鸟（1879—1962），原名忠夫。出生于冈山县和气郡伊里村的地主家庭，祖父喜爱狂歌、俳句。正宗白鸟幼时体质虚弱，从小学时代起，爱读近古江户时代曲亭马琴等人的戏作小说。1892 年入旧藩校，以学汉学和英语为主，不到两年便退学。这时期，耽迷于东海散士的《佳人奇遇》，甚至将全篇手抄了一遍。还爱读《国民之友》和民友社出版的书刊，同时在美国传教士主办的薇阳学院学习英语，听讲解《圣经》。半年后学院停办，他在家里无目的地阅读文学书籍。由于体弱多病，不时泛起一种对生的不安、对死的惧怕的情绪，企图从宗教中求得摆脱，所以深受内村鉴三作品的影响。

1896 年入东京专门学校（今早稻田大学）英语专修科，翌年接受基督教的洗礼。他爱听坪内逍遥讲授莎士比亚的课和内村鉴三关于戏剧的讲演，逐步树立自己的人生观和文学观，如诚实、守信，不迎合强权和世俗，对旧道德的批判，萌生市民阶级的自我意识。1898 年由英语专修科转入文学系。1901 年大学毕业后，在该校出版部任编辑，放弃了基督教的信仰。同时在岛村抱月的指导下，为抱月主持的《读卖新闻》“周一付录”栏写评论文章。1903 年正式入《读卖新闻》社，负责文艺栏。他的美术、文学和戏剧评论文章，以尖锐辛辣反对权威而著称。这期间，先后结识了田山花袋、国木田独步，以及蒲原有明、小山内薰等青年作家。正宗白鸟发表了处女作《寂寞》（1904）获得了作家的名声，开始了文坛的生活。在出版了第一短篇小说集《红尘》（1907）和第二短篇小说集《向何处去》（1908）之后，作为自然主义的新进的小说家而出现在文坛上。

而且，他任职《读卖新闻》七年期间，正逢日本自然主义文学以《读卖新闻》作为重要阵地之一的兴盛时期，他在其中所起的推进作用是不可忽视的。

正宗白鸟幻想从宗教中寻求人生永恒的真实的东西，但并没有得到满足，不久他感到烦闷与忧郁，就脱离基督教，对事物采取一种虚无的态度。其中短篇小说《尘埃》和《向何处去》很能代表作者这种性格。《尘埃》描写了一个近代知识分子否定一切旧道德，而又寻找不到新的规范，对人生抱有一种虚无主义的思想。《向何处去》描写青年记者菅沼健次对生活厌倦，企图采取独身主义，但其父却要他光宗耀祖，他本人也深感长子应负的重担，欲逃避现实而又不知该向何处去，陷于苦恼与彷徨之中。作者捕捉当时青年人内心的空虚与迷惘的一面，如实地反映了明治末期窒息时代的青年的精神状态：他们一方面对行动的憧憬，一方面又不了解生活的真正意义，成为“不耽于主义、不耽于酒、不耽于女色”的“多余人”，表达了人生无意义的主题思想。

正宗白鸟享誉于日本自然主义文坛，并确立其重要的文学地位，是在写了两部重要的代表作之后的事。一部是《微光》（1910），他以虚无的笔触，写了少女阿国玩弄男性，又被男性所抛弃，最后自己没有希望，自暴自弃，又去会另一个男人的故事。据说，这是白鸟的实际生活的体验，阿国这个人物的原型是与近松秋江有关系的女人，但后来被正宗白鸟所夺去。正宗白鸟企图通过这个故事，来剖析人的本能的利己主义，暴露人生的丑恶，似乎含有自我否定和自我告白的意味。

作为同样重要的另一部代表作《泥人儿》（1911），描写新婚的主人公守屋重吉过着没有爱情的婚姻生活，对妻子态度冷淡，但妻子坚守旧的妇德，真心尽力侍候丈夫，期待丈夫回报以爱情，而丈夫却包养了一个艺妓，时常在外泊宿。据说，这是作家的一段新婚生活的实际记录，但作家采取惊人的冷静客观的态度，不带任何感情的因素，来抒发自己对人生的看法。

作为自然主义小说家，正宗白鸟没有满足于纯客观的写实，还运用弗洛伊德的精神分析法，写了一些实验性的心理小说。比较有代表性的有《地狱》（1909）、《徒劳》（1910）等。《地狱》描写主人公乙吉，出生在一个放荡公子的家庭，其父放荡不羁的行为，使他产生了一种异常的恐惧心理，他企图借读书来驱赶其恐惧感，但仍不能摆脱自己困苦的精神状态，带来的仿佛是落入地狱般的苦痛。《徒劳》的主人公泽井壮吉，患有

一种“夸大妄想症”，梦想到美国可以轻易地得到一笔巨大的财富，他用这些钱办一家贫民救济所，救济日本的贫民，以纠正日本政府错误的施政方针。壮吉的梦想进一步飞跃，加入天主教，探究政治，企图通过日俄贸易，谋求两国和睦。但他怀疑有人妨碍他的这些梦想的实现，他的行为将成为徒劳。

正宗白鸟还写了一些以濑户内海沿岸的渔村为背景的小说，主要暴露贫困渔村的悲惨生活，如《鲤鱼旗》(1908)、《两个家族》(1909)、《港湾一带》(1915)、《牛棚的臭气》(1916) 等。其中较具代表性的是《鲤鱼旗》和《牛栅的臭气》，前者描写一个渔村的四口人的家庭，父亲是疯汉，母亲乞食，妹妹白痴，全家靠主人公吉松画“鲤鱼旗”来苦苦地维持生活。后者描写住在牛棚里的少女与祖母、母亲三代人过着象牛马般的非人生活，但作家是以冷淡的眼光来观察这些下层人物的悲苦生活，且采取客观写实的态度来描写这一社会的阴暗面。如果说前者是从暴露现实出发，却缺乏对现实的深刻洞察，那么后者则加入主观的意识，对此社会不人道的现实持批判和否定态度，在艺术上完成了这类具有深刻内容的题材。芥川龙之介对此评论说：“白鸟氏的艺术是从否定开始，又以否定结束的艺术。”①

总括地说，正宗白鸟的小说，大多从一贯的人道主义立场出发，描写在现实的苦难桎梏下呻吟的一般庶民特别是社会下层的命运，以及他们日复一日地送走他们没有希望、没有目的、庸碌而无意义的生活的悲痛，并以此忠实地观照人生和探求人生。他在贯彻客观描写的同时，也并非全然抹去主观的意识，包括主观的批评意识。作家本人在《我的文学小观》中也说过：

> 我们很多时候是通过书本了解社会和人间世相的。就是处理小说的素材，很多时候也是完全用一种概念来加以解决的。自己过去的作品之所以缺乏泼辣和生机，原因也在这里。

这说明正宗白鸟在把握客观外貌的同时，也是注意贯注观念性的主观要素的。在这一点上，自然主义派小说，经由正宗白鸟而有了新的发展。

---

① 转引自福田清人、佐佐木徹：《正宗白鸟》(人与作品 24)，清水书院 1967 年版，第 69 页。

青野季吉概括地指出："在自然主义文学运动方面，正宗白鸟占有什么样的地位，具有什么样的意义呢？大概就是他能够提出普通的概念。简而言之，在白鸟之前的自然主义作品，无论是花袋的还是独步的，虽然多少也带有主观的、感伤的、观念性的色彩，但与之相比，事实是：白鸟的客观态度是彻底的，批判精神是尖锐的。在这个意义上，的确可以说，'自然派的创作至白鸟显得略为成熟了'。"①

正宗白鸟创作小说，主要在1907年至1916年，其后他对写小说失去兴趣，主要埋头创作剧本，比较优秀的有《人生的幸福》(1924)、《安土之春》(1926)、《光秀和绍巴》(1926) 等，以及撰写《文坛人物评论》(1932) 等作家论和其他评论，还写了回忆录《自然主义盛衰史》(1947) 等。

日本发动侵略战争期间，由于他坚持自由主义的立场，为统治当局所忌，被迫停止执笔。在自然主义大作家中，只有正宗白鸟经历了战败的体验，写下了名篇《战争受害者的悲哀》(1946)、《在激变的社会中》(1946)，流露了作者的反对战争和厌恶战后社会的情绪，以及反映了在战争重压的压抑心情。这时候，他呼喊出：

> 我们有时比起鬼来，更惧怕人，嫌恶人。
>
> 我在做逃出日本的梦。晚上梦见我脱离日本国籍，在没有日本人的地方，苏醒心灵自由的人生。

晚年的正宗白鸟对人生与现实的认识有了新的飞跃，他的人道主义思想也有了新的发展，无奈年老体力不济，未能在艺术实践上展开他那具有丰富想像力的翅膀。

① 青野季吉：《正宗白鸟》，收入《明治的作家们 Ⅱ》，英宝社1955年版，第102—103页。

第十一章 近代写实主义小说的拓展

岛崎藤村的文学经历——经典作《破戒》——传统的自觉与《黎明前》——夏目漱石的文学生涯——经典作《我是猫》——创作风格转变与三部曲

第一节 岛崎藤村的文学经历

在日本近代小说史上，由于明治社会的制约与历史的局限，近代写实主义在坪内逍遥和二叶亭四迷之后，就失去了进一步深化的机会。日本近代写实主义没有像西欧写实主义那样得到充分的发展就终结了。到了岛崎藤村和夏目漱石才有所突破，他们大大地开拓了日本近代写实主义的道路。岛崎藤村、夏目漱石与浪漫主义的森鸥外、新写实主义的芥川龙之介，堪称日本近代小说史上的四大文豪。

岛崎藤村（1872—1943），原名春树，生于长野县（古称信州）西筑摩郡神坂马笼村。岛崎家奉仕木曾义仲氏，其父信奉平田笃胤派的尊皇复古思想。明治维新后，失去世袭的"庄屋"（乡长）头衔，担任了名主和户长。维新后的现实，与他的理想相悖，他终于发疯而死。岛崎藤村就是在这样一个封建传统的旧家庭教育下成长起来的。在乡村上小学，并向其父习《孝经》、《论语》等。但家道中落，1881 年随其三兄到东京继续中小学学业，除习汉学外，又学英语。1887 年，承蒙实业家吉村的恩顾，进入明治学院就读普通学系本科，学习欧美历史等。这时，他接受基督教的洗礼，接触到更多的西方文化，呼吸到新时代自由主义的空气。

在校期间及 1891 年毕业以后，岛崎藤村先后与北村透谷、马场孤蝶、户川秋骨邂逅。结识主持《女学杂志》的岩本善治后，为该杂志投寄翻译随笔等稿件。他初期的作品充溢芭蕉的俳文调和净琉璃调。从此，他违抗

让自己从事实业的父命和恩人吉村的意愿，依自己的意志，选择了文学的道路。翌年在明治女校任教，由于恋慕其女学生佐藤辅子而自责，离开教坛，脱离教会，在关西地方漂泊了十个多月。由其长兄接回东京原校继续执教鞭。

1893 年，他与北村透谷一起创刊《文学界》，受到透谷和二叶亭四迷的影响，还有他读了卢骚的《忏悔录》，进一步加深对文学的兴趣，受到近代主义尊重个性精神的影响，一方面憧憬北村透谷对理想的追求，开始倾倒西方浪漫主义文学思想；一方面钟情于二叶亭四迷那种对现实的冷彻的观察。岛崎藤村后来也回忆说："二叶亭四迷引导我了解了他所开辟的新的散文世界，北村透谷使我了解到新诗的世界"，这影响了乃至决定他其后的文学生涯从抒情诗起步走向写实的散文的创作方向。至《文学界》第 58 期停刊止，他在每期上都发表少则数篇，多则十数篇的诗作。

1896 年赴仙台东北学院任作文教师时期，岛崎藤村将此前写就的诗汇编成第一本诗集《嫩菜集》（1897）。以《文学界》为代表的日本浪漫主义运动，继北村透谷之后的岛崎藤村而得到正式确立。《嫩菜集》之所以成功，正是他在传统学问的基础上，接受了西方的新文学思想，在传统的表现与西方的诗情两者的契合上而产生的。以《嫩菜集》为代表的一批诗歌，歌颂个性解放以及反映资产阶级知识分子在自由民权运动失败以后的彷徨与不安。

岛崎藤村爱好和模仿西方诗尤其是英国浪漫诗的同时，也继承古典的传统，比如传承《古今和歌集》的流丽歌风、上方歌和筝曲组歌的典雅歌调；比如对日本近古文学抱有浓厚的兴趣，时常使用近古文学、美学的"风流"、"幽玄"等用词，连笔名也用了诸如古藤庵无声、枇杷坊、草斋等近古修道式的名字。他认为人生风流多，恋爱亦风流，西行、芭蕉所感受的幽玄境界与莎士比亚所感受是不同的，人生态度也是不同的。

在这里，他发现了洋文化精神和审美情趣的差异，产生了对日本古典的再认识，并在诗歌近代化运动中，努力在西方诗情和东方感情表现的结合点上寻找自己的位置。也就是说，他一方面汲取西方近代浪漫诗的构思和表现个性的精神，一方面努力运用日本语的韵律，特别是芭蕉的俳文调和净琉璃式的词华，并充分发挥日本抒情诗的风流、幽玄的个性。他的早期诗剧习作《悲曲琵琶法师》（1893）、《朱门的忧伤》（1893）等，就被

认为是“西方的发想和日本的情绪混然的产物”；他的《嫩菜集》抹上了“西方的近代诗体和传统的综合色调。”①

在处女诗集《嫩菜集》中，岛崎藤村带上了浪漫精神的感伤和殉情的嗟叹，抒发彷徨于实现青春爱恋的心情，以及自我全面解放的要求。用作家自己的话来说，就是“仅任凭青春洋溢”，还“痛感自己力量的不足”。因为他写这些诗作时，是刚从压抑的东京生活摆脱出来，到了新地方有一种获得自由的解放感，于是将长期积郁在内心里的青春感情，在诗作中一泻无遗。所以每首诗作都充满了青春的梦、希望和憧憬，以及涌现出生命的跃动、悲哀、苦恼和不安。比如，他在《四只袖》中写道：“男子柔和的气息，触抚阿夏头发的时候。男子急速的叹息，像交加雨雪飘落的时候。男子热乎的手掌，抚触阿夏手掌的时候。男子簌簌的眼泪，落在阿夏的袖子的时候。男子乌黑的眼色，映在阿夏胸脯的时候。男子红色的口唇，贴上阿夏口唇的时候。”他还在《洼陷的眼》满怀激情地写道：“我的心，我的手脚，我的全身，都燃起了烈焰！”

这表明岛崎藤村对爱情的歌唱，没有虚伪和矫饰，充满了青春的活力。其热烈的爱恋之情和官能性的憧憬，这是对视恋爱为不道德的封建思想的绝叫。同时，也是基于自我觉醒的一种反抗的声音。

《嫩菜集》的特色，一是在清纯和热情的内心里，涌动着对官能的憧憬和灵与肉对立的苦恼，充满了青春的气息和热烈的冲动，又赋予爱恋以朴素自然的抒情性；二是以优雅的日本语和七五调为中心，诗语流丽、平易，诗韵柔媚、纤细，表现出一种秀逸和清新的诗情，给人带来一种新鲜的感觉。也就是说，《嫩菜集》之美，在于它的诗情之美，也在于它的诗语之美。可以说，在诗作中，岛崎藤村将东方诗歌的朴素感情与西方诗歌的自由构想达到一种自然的契合。尤其是诗集中的绝唱《秋风的歌》，将西方的诗风溶进七五正调，词句清新，朗朗上口，不仅形成其独一无二的做诗方法，而且为近代诗的传统与西方的结合，提供了新鲜的经验。《嫩菜集》形成主情的浪漫性格，开辟了一个新的抒情诗的时代。无名的他，一跃而得第一诗人的盛名，被称赞说：“像《嫩菜集》这样青春的诗，在近代诗史上是未曾有过的。”② 藤村在近代日本文学史上起到了日本近代诗先导的作用。

---

① 吉田精一：《吉田精一著作集》（第6卷），樱枫社1981年版，第15、23、27页。

② 同上，第15、23、27页。

诗人继《嫩菜集》之后发表的诗集《一叶舟》（1898）、《夏草》（1898）、《落梅集》（1901）等，摸索着创造新的诗风。虽然还有不少是恋爱情感诗，直率地记录了他“在静谧的心境中泛起的感动”，但大多数是属于慨叹人生和抒发旅情的。这时候，岛崎藤村比起感情、感觉表现来，更是重于现实性的。如果说，《嫩菜集》是从现实逃离出来而开辟自己诗世界的话，那么《夏草》、《落梅集》则是回到了现实，用新的眼光来观察和把握人生存的意义。对岛崎藤村来说，开始了新的艺术探索，其诗作更富于对自己和人生的反省，是自我“顽强苦斗的自白”，是“鞭策自己的工作”，已经弱化了诗的浪漫抒情性。

岛崎藤村发表了《落梅集》之后，诀别了诗坛。1904年，在他将这四诗集合集出版《藤村诗集》时，他已作为小说家而满怀信心地在序言中声称：“谁会安于旧的宿命（生命），要按照自己的意志开辟新的，年轻人要为此而尽力”；同时强调“生命是力量。力量是声音。声音是语言。新的语言也就是新的生命。”因此，“我将艺术看作第二人生，同时也看作第二自然”。这意味着岛崎藤村的感情，也从“内部的生命”走向外部的现实世界，对近代文学的价值取向开始有了新的认识。

在小诸的几年生活，岛崎藤村观察自然，研究风俗，观察各阶层人民大众，特别是贴近农民大众，与农民拉家常，关注农民劳动的情景等等，在思想上发生了质的飞跃，成为岛崎藤村从浪漫诗创作走向写生的散文世界的重要契机。他在《千曲川素描》写道：“粗看起来，这些农民是坦率的、质朴的和单纯的，几乎任何东西都表现无遗。这似乎是他们生活的全部。但是，我越是接近他们，就越感到他们是在过着我所不知道的复杂的生活。……在教课之余，我自己有时拿起锄头来种菜，但我还是未能深入到他们的心灵中去。话虽如此，我还是喜欢他们，尽量找机会接近他们，以此作为我的乐趣。”这期间，岛崎藤村获得了深厚的生活体验，还着手搜集生活问题的素材，为创作小说作准备，开始从浪漫诗转向自然主义、写实主义的小说创作。

第二节　经典作《破戒》

岛崎藤村从事小说创作开始，逐渐正视现实，转向自然主义、写实主义的创作道路，在文学上创造出更大的辉煌。他的创作生涯长达半个世

纪，著有长篇小说 6 篇、短篇小说 66 篇，与同时代的田山花袋、德田秋声、正宗白鸟相比，虽不算最多，但连同诗歌、纪行文、随笔、童话、书简等，其全集也出版了全 19 卷。

日本自然主义萌芽时期，岛崎藤村与田山花袋相交，开始接受法国、德国和俄国的自然主义的影响。首先他接受了左拉、莫泊桑，特别是福楼拜的《包法利夫人》的影响，加强了自我意识，和在文学上表现人内心要求的愿望。于是，他将浪漫的热情深深地埋藏在内心底里，取了“写生”的文学态度。他在第一部感想文集《来自新片町》（1909）序文中回顾自己的创作历程时写道：

> 对人的一生来说，……“生”原原本本地可以观察事物时候，是不多的。正因为如此，这是宝贵的时候。正因为如此，这是自然的时候。这种时候，在一生中尽管短暂，但应该说他送走了富有意义的岁月。就大家的一生来看，有人晚年被一种社会观所囚禁，有人成为道德性，有人成为病态性，有人这个时候还成为极端的宗教性。但是不能忘记，优秀的文学是在“生”原原本本地可以观察事物的时候产生的。

在这部文集里，岛崎藤村反复提出“‘生’原原本本地观察事物，真正地摆脱束缚观察‘生’”的论点，作为他对现实的态度而加以强调，并将“写生”的观察方法作为其文学创作的方向。他在这个理论框架内建构其新的文学，便产生了中篇小说《旧东家》（1902），开始从浪漫主义诗人转为自然主义和写实主义作家。

《旧东家》通过女佣人阿定的所见所闻，揭露了她所在东家一家的卑劣与丑恶，年轻的女东家不满足与老东家的富有与地位，同一年轻医生发生了关系，被阿定所目睹。女东家为了掩盖自己的丑恶，向老东家诬告了解其真相的阿定。作者通过这个小小的故事，揭露了资产阶级生活的空虚、腐朽与卑劣。小说结尾还写了老东家回到家中看见妻子与医生在屋里拥抱亲吻的丑态，在屋外却沸腾起一片“天皇陛下万岁”声，以此作对比，似乎要对天皇制下的人生、理念和道德作出辛辣的讽刺。从全篇来说，作者是站在客观的立场来描写旧东家家中发生的猥亵事件，多少渲染了人性的自然欲求，以及人命运的变化无常。从这篇小说可以看出，岛崎藤村从事小说创作之初，就兼收并蓄自然主义与写实主义两种倾向。作为

前期自然主义的代表作，《旧东家》给其后日本自然主义文学创作带来了一定的影响。

奠定岛崎藤村在近代小说史上地位的，是他的长篇小说《破戒》(1906)。这是岛崎藤村于1904年在小诸时代开始执笔的。小说发表后，夏目漱石马上给予高度的评价，在《致森田草平书简》中说“如果说明治时代出了一部像样的小说的话，那就是《破戒》吧。”

《破戒》问世当时，日本文坛正处在一个重要转折时期，自然主义替代了浪漫主义，成为一股新的文学潮流，但是，岛崎藤村摆脱了自然主义的局限，写下了这部具有社会意义和批判精神的作品，拓展了由二叶亭四迷的《浮云》所确立的近代写实主义的道路。

《破戒》的主题是：描写部落民族备受歧视的苦恼、不安与反抗，以及勤劳人民的苦难生活和悲惨命运，揭露了日本社会存在的身份等级制度和种种不合理现象。部落民族问题，是日本社会长期存在的问题。日本古代封建社会就存在贱民阶级，德川幕府时代将其分为“非人”、“杂种贱民”和“秽多”。明治维新以后，这种封建的身份等级制度仍未有根本性的改变，将一般从事屠宰业、皮革业等的部落民看作是“不净的人”，污蔑他们为“贱民”、“秽多”，与他们“不同火、不通婚”，歧视和侮辱他们。岛崎藤村在信州工作期间，耳闻目睹两起教员由于暴露了自己的部落民身份而遭解雇，其中一人甚至被杀害的事件，这使他对部落民问题有进一步的了解和感受，同时激发了他的创作热情，于是执笔写下了这部记人近代小说史册的巨作。

这部长篇小说《破戒》的故事情节是：主人公、小学教员濑川丑松，父辈出身部落民，备受社会的歧视，生前宁可自己躲在山沟里，死后葬身于牧场，也不愿意让丑松暴露其身份，再备受歧视的痛苦。他的处世秘诀是：“隐瞒身份，这是生存的唯一希望、唯一办法。如果忘记了这条戒规，就会立刻被社会所抛弃。”临终前，他还叮嘱丑松“切切不要忘记!”起初，丑松严格遵守父亲的戒规，未暴露自己的出身，深得学校同事和学生的爱戴，担任首席训导，还得到老教师敬之进的女儿志保的爱情。但是，保守派议员候选人高柳了解到丑松的身份以后，散布丑松的出身以达到打击其政敌、丑松的恩师猪子莲太郎的目的。这样，在工作和爱情的生活中，丑松处处遇到了矛盾，在公开还是隐瞒身份这个问题上，内心产生了激烈的动摇和斗争。部落民的先觉者猪子莲太郎大胆公开身份，并与不合理的身份等级制度作斗争，同时支持进步派代表与高柳竞选国会议员，针

锋相对地揭露了高柳等打击丑松的阴谋，结果莲太郎被高柳唆使的暴徒杀害了。丑松通过这血的教训，深深懂得莲太郎所说的“在痛苦与悲哀面前，软弱与哀求算不得好汉”这句话的含义，于是，他置自己的工作与爱情于不顾，毅然决然地破了父亲的戒规，破了社会的封建枷锁，终于公开了自己部落民的身份！

在这部小说里，岛崎藤村从一开始就对日本社会的身份歧视问题进行广泛的概括和高度的集中，把问题的焦点凝结在守戒隐瞒身份与破戒公开身份的矛盾冲突上，来铺陈故事情节，展现丑松这个人物复杂的内心世界。丑松之所以隐瞒身份，只是不愿为社会所抛弃，要求永远和社会上的普通人一样生活、工作和爱情。用他自己的话来说：“我也是社会的一员，和别人一样，我也有生存的权利！”他所祈求的并不奢侈，只是要得到生存的权利。可是，在这堵封建偏见的高墙前面，他到处碰壁，在守戒与破戒的矛盾冲突中，表露了猜疑、恐惧、烦恼与痛苦，最后他在先进分子猪子莲太郎的教育和带动下，终于破戒了。

小说是围绕守戒和破戒开展故事，但并没有把笔墨停留在揭示身份差别制度上，作者还试图通过这个问题探索日本近代社会本质的东西。以莲太郎等为代表的进步势力与高柳等为代表的反动保守势力之间的政治斗争，以及敬之进一家在极端贫困下挣扎着生活的情节安排，巧妙地将身份差别制度问题，同整个社会存在的恶劣政治、剥削制度问题有机联系起来，从更广阔的社会范围来反映部落民的问题，反映他们同压迫着他们的现实社会之间的冲突和斗争，以及对明治社会的黑暗现实和种种不合理现象作了有力的抨击，从而深化了主题思想，加强了这部小说的批判力量。

同时，岛崎藤村把主人公丑松这个人物，放在守戒与破戒的斗争中加以塑造，表现了一个知识分子思想性格的两重性。他一方面执著地追求进步与正义，一方面又存在软弱与动摇。这个人物的性格是符合生活实际的，他从动摇到坚定的转变也是符合思想发展规律的。但是，作者过分精细地描写了丑松在破戒过程中所表现的悲观、动摇、怯懦的心理，过分地渲染了丑松卑屈的忏悔行为。而且破戒后逃避了现实，到美洲另谋生计去了。这个人物性格的两重表现，固然主要反映了明治维新资产阶级革命的不彻底性，以及启蒙运动思想的妥协性，给这部作品带来历史、时代和思想的局限，但也不能否定自然主义文学理论对于作者的影响。严格地说，《破戒》所展现的丑松，是一个悲哀的“觉醒者”的形象，其表现也是“觉醒者的悲哀”，连先觉者猪子莲太郎也是在“追求精神自由而不得，

最后在不调和的社会里一直落入苦恼与怀疑”之中，这些与自然主义的“谋求解决人生问题而未能达到，就势必产生悲哀”的精神渗透不无关系，而且又是采取自白的形式，因而《破戒》确实又或多或少地含有自然主义的因素。正因为这一点，再加上当时文坛在理论上对自然主义与写实主义界定的模糊乃至混淆，这些弱点便被一些学者看作是作品的主流。

《破戒》在艺术上的成就，首先表现在写实性是与抒情性相结合，两者浑然一体。作者将在小诸对自然的细腻观察的结果和在《千曲川素描》对大自然的如画似的描绘手法，运用到《破戒》的活动舞台——信州的景物的描写上。它写景每每暗示人事，叙事则每每暗示人的命运，写景与叙事是互相照应的。比如，描绘对故乡信州大自然的热爱，和叙说对作品中受歧视的人物的同情的结合，达到天衣无缝；又比如，雪夜女子抽泣的场面，将景与情——雪夜的自然景色和女子的情绪起伏密切相连，达到情景交融的美境。岛崎藤村恋于自然，恋于他的人物，甚至达到忘我之境。

在技巧上，突破自然主义“平面描写”的手法，着重心理的描写。尤其是对主人公丑松的内心感情——对自己的部落民身份的恐惧、悲哀的心理，自白身份前后自己的悲壮的内心活动，以及周围的人对之兴奋和惊愕的内心状态，都刻画得入木三分，写活了各种人物的性格。在语言上，完全摆脱了近代以来经常沿用的近古戏作调以及娇柔、浮夸的用词，对《浮云》以来的言文一致性做了一次成功的实践。而且他有长期大众生活体验的基础，熟悉人民大众的语言，创造了一种朴实、清新而精确的文体，以及间接、委婉而含蓄的表现，为近代文学语言另辟新径。

这部长篇小说问世后，自然主义作家、评论家则按其所需，将它作为自然主义的起点和模式而加以评价，被认为是日本自然主义的代表作品。田山花袋在1806年4月的《文章世界》中称：“此作在我国文坛第一次完全采用自然主义的描写法，是千真万确的事实。迄今也有些自然派色彩的作品和作家，但究其动机，只接触其一局部，而从根本上以其方针来着笔，彻头彻尾地达到其所思之处的，唯有此篇是第一篇”。岛村抱月在《早稻田文学》也说：“《破戒》的确是我国文坛近来的新发现。我欣喜小说坛开始到了新的转折期，可以说，欧罗巴近代自然派的问题作品所传达的生命，依此作而获得了我国创作界的对等的发现。”此时作者本人从创作《破戒》的体会出发，他在《绿荫杂话》中称“自然主义存在‘消极的’和‘积极的’两面”，而且指出国木田独步的作品属于消极的自然主

义，但对什么是“积极的自然主义”则没有言及。实际上作者本人也混淆了自然主义与写实主义两者的界定，将写实主义称作“积极的自然主义”。

吉田精一评价这个问题时就写道：“向来对《破戒》的评论提出一个重要的问题，即是将《破戒》的本质看作是以社会问题为中心的社会小说呢，还是看作以自白自我的隐秘的苦恼为中心的作品。当然，《破戒》虽然具有这两方面的性质，但由于重点的侧重不同，对《破戒》的解释就分为两个系统，从前者来看，它成为日本自然主义异质的作品。从后者来看，它同岛崎藤村的《春》以后诸作或田山花袋的《棉被》等都未必是异质的东西。如果先做出结论的话，我以为后者是对的。为此它成为自然主义文学史的重要出发点。”因此，“从《破戒》到《春》的推移，没有‘断层’而连续下来。”① 不少日本文学史家也与吉田精一一样，把《破戒》列为自然主义作品，称之为自然主义第一部划时代的代表作，岛崎藤村就这样被作为自然主义的代表作家而确立其地位。

应该说，《破戒》无论从主题还是内容来说，作者揭示的问题，都不是作者自身的问题，也不是一般地将个人问题社会化，而是将部落民受歧视这个社会问题加以高度的概括，而且在这样的典型的环境中塑造人物，将人物典型化，使作品充满了强烈的批判现实的精神。因此可以说，这部小说不仅写了现实生活的现象，而且揭示了它的本质——社会阶级的关系，是具有典型性的。尽管它存在某些自然主义的倾向，但它闪烁着强烈的批判现实主义的光芒，其主导方面是批判现实主义的。《破戒》在日本近代小说的历史定位，似乎放在这主导方面更恰当些。它的诞生，是对二叶亭四迷以来现实主义新的突破，进一步拓展了日本近代写实主义小说崭新的领域，为批判现实主义小说的到来打下了基础。

岛崎藤村写了写实主义经作典《破戒》之后，成为了日本的第一流小说家。接着，他发表的长篇小说《春》(1908）和《家》（1910)。《春》是岛崎藤村的第一部自传体小说，以作者参加浪漫主义文学运动为背景，描写了包括作者本人和北村透谷在内的《文学界》一批文学青年对于艺术和人生的探求，他们饱受“窒息时代”的重压，失去了“理想的春天”、“艺术的春天”，在痛苦与悲哀之中徘徊，最终有的离家出走，有的走上自杀的道路。作者用一种冷静的观察态度，像写平凡的日常生活来写人生的大事件，如实暴露了青年人在明治社会压抑下苦闷的一面，如实反映了明

① 吉田精一：《吉田精一著作集》（第6卷），樱枫社1981年版，第49、53页。

治社会的世相，是非常有认识的价值的。

在表现上，这部小说兼用自然主义和印象主义的手法。比如《春》的命题，虽然只写了失去“理想的春天”、“艺术的春天”，没有写“人生的春天”，但是，通过影、形和色的感觉的映现，传达内在的情绪，展现一种直接的感觉印象，从印象来反映和透视“人生的春天”。因此，田山花袋在《小说作法》中也承认，“从其内容来说，《春》是情绪文艺。它写了沐浴在感伤心灵主义中的人们。然而不能不承认它是自然主义、印象主义的作品。……作者虽然用观察现象似的心情来写，但其状况却清晰地留在读者诸君的头脑里。”

但是，作者把这样有意义的主题思想，局限在“觉醒者的悲哀”的范围，而没有深入挖掘造成悲剧的社会根源，相反一味烦琐地写了这批文学青年的交友和恋爱的生活细节，缺少广泛的概括和高度的集中。

小说《家》，以作者本家和其姐的婆家两大封建家族在明治维新以后的没落过程为背景，写了小泉家末子三吉（实为作者本人）为了追求其文学理想，携妻离开大家庭到了信州，他们两人之间并不存在真正的爱情，但为维护旧家族的名望，只好勉强维持小家庭的无爱情生活。同时，小说还写了三吉的大舅父正太奉父母之命，娶了一个门当户对的姑娘为妻，承受了没有爱情的苦恼，最后郁郁了却一生。作者笔下这两个青年面对生活、婚姻、爱情的不幸境遇，有要求摆脱封建羁绊的愿望，但是在根深蒂固的封建主义束缚下，他们的个性与自由得不到发展，产生了个人的悲剧和家庭的崩溃。

可以说，《家》的主题揭示了封建家族名门走向衰微与没落，以及解剖了家族制度对个人生活的重压，对旧家族制度的鞭挞。这触及日本社会最带根本性的“家”与家族关系问题，比起《春》来，具有更广泛的社会性和深刻的思想性。但是，作者另一面却强调《家》对屋外发生的事情一概不写，一切都限于屋内的光景。所以，作者更多地描写家庭内部生活纠葛、复杂的人际关系；主人公只是咀嚼着人生苦恼和内心的痛楚，他们在极其困难的状况下挣扎着去探索新的生活，谋求建立一个新的家庭，但最终而不能实现。当然，作者用了“屋外仍是一片漆黑”作结尾语，暗喻社会和家族制度的黑暗现状，表明作者“对屋外发生的事情”也并非完全漠不关心，问题是作者在“窒息的时代下”，无法找出一条冲破封建牢笼的道路，就采取了对社会冷眼旁观的态度，这比起《破戒》来，就大大减弱了其批判的力量。中泽临川所写《家》的序文也指出：“这部作品尽力

细致简明地描写实际的人生，甚至以九分的‘真’让读者首肯，余下一分用感情补上。这是缺点，也是（这部小说的）特征。从一方面说，也有讥为不彻底的。”

岛崎藤村是意图在《春》和《家》这两部小说里，表达“对人类深切的同情，对人生沉痛的批判”（《春》），但同时又过多地如实细致描写人内心的极端痛苦，过分渲染爱欲的冲突，流露了些许悲观、绝望和宿命的情绪。它们不仅没有达到《破戒》批判社会的力量，反而在某些方面发展了《破戒》存在的自然主义倾向的弱点。

岛崎藤村在写《家》下卷的时候，正好妻子病故，他过着抚养四个子女的鳏夫生活，同前来帮忙料理家务的侄女驹子发生了关系。岛崎藤村为了摆脱环境和命运的苦恼，并且抱着自责和清算罪过的心情，下决心要像芭蕉赴奥州小道实现“决死之旅”那样，实现了法国之旅，以便“从死中带来回生之力”。

从1912—1916年，岛崎藤村旅法多年，回国后他将自己与侄女的关系作为素材，写了《新生》（1919），小说是从侄女节子（即驹子）告诉主人公岸本（即藤村）自己有了身孕写起的，岸本害怕自己同侄女节子的乱伦的行为败露，曾一度决定轻生，一死了之。后来跑到法国躲风，节子回乡间产下一男婴。岸本自愧弗如，回国再次同节子一起生活，公开这种乱伦的情事，请求社会的评判和惩罚。他相信只有这样做才是两人获得“新生”的唯一的道路。作者完全遵循自然主义的创作理论，排除一切虚构，直率、大胆而露骨地对自己这段近亲乱伦的生活进行公开而痛苦的自白，忏悔自己在道德上所犯的过失，企图以此净化自我，来拯救自己的灵魂，从“一死”中开辟一条“新生”之路。这部小说只是暴露，只是流露执拗于生的热情，而没有进行一点伦理性的批判，失去了写实主义色彩，成为颇具日本自然主义颓伤性的作品之一。

第三节　传统的自觉与《黎明前》

此后，岛崎藤村出版过几个短篇集，主题多是描写人生的孤独或性欲的苦恼，缺少成功之作。此时，他对自然主义的志向产生了动摇，企图重新认识自己的才能和资质，苦苦地在失败中进行新的探索。他在《走向大海》一文中就旅法的体验说过：“长期观察是我的武器。……然而，舍弃

过去掌握的一切、从内心深深叹息的我，必须将此前后的武器都投掷出去。我找到这种武器，并且运用这种武器，不是一朝一夕的事"；现在"我磨炼了自己的武器，训练了自己的能力，精锐了自己的器官，我逐渐将观察变成我的工作。"实际上，这是岛崎藤村作为自然主义作家宿命自觉和悲哀自白。

岛崎藤村法国之旅的最大收获，自觉自己是作为异国人而回首思考本国明治以后的近代化问题。首先他通过回忆其父的生涯，发现自己生存的根源；其次是发现其父面对西方文化洪水般地涌入本国、担忧本国前途而试图保卫日本的民族性的精神；再次是发现日本存在根深蒂固的封建主义和国粹主义，还没有实现真正意义的近代化。他在上述文章中还强调：

> 我们日本人还很保守。我们需要的不是保存国粹，而是建设国粹，不是吗。我们需要更进一步向欧罗巴学习，培育存在我们自己内部的东西。

同时，岛崎藤村在旅法归国后四年，经过长期的深思，于1920年撰写的另一篇文章《敞开胸怀》也总结性地写道：

> 回顾过去半个世纪，封建时期的遗物，还存在我们的内部世界和外部世界。明治维新了，但我们还未能将过去根深蒂固的事物全部更新。从某种意义上说，呈现在我们面前的事物，只不过是封建时代遗物的近代化罢了。

也就是说，岛崎藤村批判了狭隘的"保存国粹"的保守思想，主张向西方学习，培育和建设扎根于本国的传统文化，以确立民族的主体性。总之，他通过在法国观察，从比较东西方文化中，唤醒了传统的自觉精神，重新认识学习西方和日本传统再创造的关系，及其意义和价值。在此之前，岛崎藤村像从明治以后的一般青年那样，缺乏历史的精神和对本国传统的关心。在异国，他憧憬祖国，思念自己的故乡和父亲，由于这种情结，产生了对传统的冲动和自觉，成为他后来创作动机的中心思想，也成为其产生巨篇历史小说《黎明前》（1929—1935）的重要契机。

因此，岛崎藤村这部小说的具体构思，虽是始于1927年，但可以远溯旅法期间，已在心中开始酝酿。尤其是他在巴黎时正遇上第一次世界大

战，回国翌年即1917年2月俄国革命，日本国内爆发“夺粮暴动”，随之工农运动如火如荼，变革社会的呼声日益高涨。置身于这个时代激荡漩涡中的岛崎藤村，重新认识处在幕末、明治维新激荡时代其父的生涯，一个新的故事轮廓渐渐地浮现了出来。在此之前，即作者开始构思这部作品那一年所创作的《风暴》（1926），虽然写的是作者本人的四个儿子的个性、他们父子的关系，以及在儿子们身上发现他自己本人，但也暗示了时代风暴的凶猛。这是《黎明前》的前奏曲。同时，也可以看到《黎明前》的构思也成熟了。

在构思这部小说的过程中，日本正面临严重的经济危机，城市失业人口激增，农村农民濒临饥荒，正动摇着资本主义社会生存的根基。为了摆脱危机，统治当局对外加紧扩张准备，对内加强镇压要求改革的力量。在文学领域，世界范围的无产阶级文学运动正在逐渐达到高潮，日本无产阶级文学也蓬勃发展。这些社会文化因素，对岛崎藤村的《黎明前》的创作恐怕不无影响。这部小说的序章，从描写主人公青山半藏凝视着被捆绑着腰绳加带手铐的农民们开始，就并非偶然的设计。而且，这部作品写作时间长达六年，正是日本历史走向黑暗的反动时期，日本相继发动了“九一八事件”和“上海事变”，不断扩大侵略中国的战争。在大镇压中，无产阶级作家小林多喜二被杀害。日本成为封建军国主义，明治维新的近代化遭到了严重的挫折。这促使岛崎藤村更加深旅法期间对传统与近代问题的思考。《黎明前》正反映这种深刻的时代背景和作者本身的思想矛盾、演进与飞跃。

《黎明前》全书由第一、二部构成，通过主人公青山半藏从幕末至明治维新前后三十四年的生涯，反映德川幕末体制和明治维新后权力万能思想的支配，与农民百姓生活的严重对立。半藏虽学平田笃胤派的国学，醉心于复古思想，但他是营部主将，受营部职务的约束，不能参加王政复古运动。明治维新之后，时势激变。半藏目睹平田派国学衰微，而维新政权仍依靠武家的权力思想进行统治，封建制度对民众的严酷压抑，并随之而产生种种矛盾，同时未给农民带来真正的解放，相反农民衣食不足，养儿艰难，堕胎弃婴等等，他们的生活极端贫困。各地方都发生了当时严禁的农民起义。半藏没有像乡村长老那样将这看作是农民的谋反，相反这给他很大的触动和教育。书中写道：

就对农民起义的处罚来说，轻则鞭笞、黥刑、流放，重则课

以终身监禁、斩首这样的酷刑，然主动接受这种痛苦而提出诉求行动的农民的诚实，及其牺牲的精神，是其他社会不可能见到的。当务之急，不是教育下层农民，而是相反，从下层农民接受教育。

岛崎藤村受到农民起义的教育，思想和立场发生了变化。他憎恨社会的不公正，深感维新的现实与他的理想相悖。他的梦想破灭，耿耿于怀。明治天皇巡游之日，他十分冲动，在扇子上作和歌一首，投在天皇巡游的马车里，直诉忧国之志，以救万民涂炭之苦。他失望之余，渐渐与明治新社会疏离，陷入无边的幻觉之中。但是，他仍然摆脱不了近古江户后期国学家平田笃胤思想的束缚，他只企求“舍弃中世那种权力万能的外壳”，而追求“既新又古”，即“回归古代就是回归自然，回归自然就是要发现既新又古”的东西。最后，维新的现实，还是将他推进困惑和忧郁的深渊，他彻底绝望，发疯后被关在禁闭室，并在孤独中忧郁而死。

作者对人物的描写与对时代的描写既有侧重，又是紧密结合的。第一部通过广泛描写时代、下层民众的生活，来描写半藏的内部世界。第二部是通过深入挖掘半藏孤独的内部世界和绝望的悲痛心情，来描写时代的激流。尤其是在这第二部，作者通过描写半藏的一方面是挫折与失意动摇，一方面是内心沸腾热情的两重性格，来反映日本明治新时代，也就是日本近代的本质特征。

这部小说，是作者以其父作为模特，明显地留下其父在明治维新前后境遇的影子。作者试图通过其父一生的悲剧故事，反映封建制度崩溃和近代社会诞生的过渡期在制度上和精神上的激烈变革，以及批判维新的现实和日本的近代史，以探求近代日本的命运。

岛崎藤村为了写这部恢弘的历史小说，对维新变革过渡期的制度，包括外交、政治、社会情势、经济问题乃至一般交通制度都进行极其周密的调查和科学的研究，比较客观地考察明治维新在理想和现实两方面矛盾的对立。最后，作者将审视的结果，浓缩在主人公及其所处的环境中。从而，一方面塑造出一个在维新前后集近代合理的新精神和保守不合理的复古思想于一身的栩栩如生的人物形象，并揭示了两种思想矛盾相克，不能自拔，最终走向失败的必然性；一方面将各种类型的人物置于维新前后发生的重大事件之中，接受时代风暴的洗礼，比较冷静地刻画出没落的武士、势利的商人、对变革持不关心态度的农民等众生相，不仅扩大了社会

视野，而且从中发现了推动历史发展的原动力“最下层抬起头来的力量”，发现了这些“无名之民”的生活、劳动和斗争，暗示流转于历史波澜的人们生的意义。

当然，导致主人公的悲剧结局，究其文化深层的原因，就是对近代缺乏正确的理解，和对传统还未达到自觉的认识。作者的主要目的，恐怕是要透过这个人物及其故事，来促使人们思考这个问题吧。作者在书中写道：

> 开国以前的东西都是一面接受西方，一面与西方斗争。……但是，明治初期只是模仿历史、风土、语言都不同的西方文明的外表，而没有与它斗争，最终会变成怎么样呢。

> 结果成了这样的社会：几个世纪积累起来的本国的东西，一切都视作无价值的，相反这个国家优秀的东西似乎都是从外国人学来的。

在这里，岛崎藤村还列举鹿鸣馆时代以“为了国家”为名，盲目模仿西方文明为例，批判了极端欧化主义，特别强调了如果丧失本国文化的主体性，就会有可能被西方文明吞没的危险。但并非采取排他的态度，一概拒斥西方的东西，他就此特别写道：

> 即使有人主张抛弃从异国的外来东西，回归本来的日本，但是，也不会主张轻率地排斥它。

应该说，在这部小说中，作者不是为写历史而写历史，而是试图从主人公即其父生活的激变时代，发现自己生活的激变时代所共同思考的东西。从这个意义上说，作者创造青山半藏这个人物形象，就是为了通过半藏的眼，来描写自己所处的现实，提出自己的思考，表达自己的思想。

日本学者伊豆利彦在评价《黎明前》的意义时指出：“对藤村来说，深入过去的内部，重新发现它，就是重新发现自己本身和自己生活的时代。通过近代发现过去，通过过去发现近代，即通过这样无限反复的精神运动，藤村的认识深化和发展了。作为作品《黎明前》的世界也深化和发

展了。”①

岛崎藤村曾一度考虑此小说用《森林》的名字。在日本人的自然观中，森林是日本历史文化的源流，含有“传统”的意味。其书名从仅仅象征传统意义的《森林》和《黎明前》的比较中，选择了《黎明前》，就是暗示日本近代的黑暗过后，必将迎来充满光明的黎明。小说的结尾这样描写道：

> “喂，再使一把劲！”这是掘墓的声音。在这种声音之后，还继续另一种声音。

所以，在作者笔下，半藏的死并不是一切的终结。作者在掘墓的声音之后，发出了另一种声音，一种新的声音，用意恐怕在于让读者从主人公的行为中认识到要将理想变为现实，不能固守传统，而要有对传统的自觉，才能迎接近代的黎明。

岛崎藤村以其通俗的语言和纯熟的笔致，现实主义的创作方法，描绘了巨大变革的历史，挖掘埋藏在历史深层的矿脉。可以说，它是一幅明治维新时代风暴的缩影图，或是一幅时代变革的历史画卷。正如加藤周一指出的，“《黎明前》是日本小说家能够写出的最壮大的叙事诗之一吧”。②

完成《黎明前》之后，岛崎藤村作为日本笔会会长于1936年赴阿根廷出席国际笔会布伊诺斯艾利斯大会，访问了美洲，发现了雪舟的《山水长卷》复制品，认识到要建设近代社会，解决传统（东方）和知性（西方）的对立与融合是十分必要的，因此他在《冈仓觉三》中说：“可以说，他真正消化了东方和西方文化的著作，正是明治时代遗留给我们的最好的遗产之一吧。”

岛崎藤村回国后，经过长期的沉默，怀着在东西方的文化比较中再发现本国传统和东方传统的冲动，于1943年1月开始执笔撰写和连载《东方之门》，也许就是为了继续探索“传统的自觉”这个重大课题。当然，在当时日本军国主义正疯狂地对外发动侵略战争、日本主义思潮横行的年代里，岛崎藤村是否有条件或者有能力来把握这个问题呢？写至第三章第五节，作者这样写道：

---

① 伊豆利彦：《日本近代文学研究》，新日本出版社1979年版，第123—124页。

② 加藤周一：《日本文学史序说》（下）中译本，开明出版社1995年版，第334—335页。

日清战争爆发了。……尽管日本已经经过了不得不具有历史性转折的难得时机，然而，也不应该让时代的急潮乃至逆潮影响的迅猛力量，冲垮深厚的传统基础，过去形成的这个国家性格的、毅力的坚强性已在各方面显现出来的机运即将到来了。

松云来到东京所听到的，是这个新时代的脚步声。……

1943年8月21日上午9时半，岛崎藤村写到这里，一边将原稿念给妻子听，一边倒下昏睡过去，翌日零时30分停止了呼吸。岛崎藤村从此结束了作为小说家在日本近代小说史上最长的创作生涯，这部作品成为他的绝笔。他提出的问题，给后人留下继续的思考。

第四节　夏目漱石的文学生涯

作为作家，具有一种硬骨头精神的，在中国有鲁迅，在日本则非夏目漱石莫属。

夏目漱石坚决反对权贵，为了不屈服于政治权力和官办学问，保持学问的自立和自己的自由、独立、尊严和良心，自动放弃具有优厚待遇和受人尊崇的东京帝国大学教授的职位，后来又拒绝接受政府授予的博士称号，毅然走上并一直坚持走自食其力的职业作家的道路，做一个有骨气的文学家，拿起尖锐批判和深刻讽刺的笔，决心“快刀斩断两头蛇”，“起挥纨扇对崔嵬”，向社会的黑暗现实和邪恶势力挑战。这种伟大的精神力量和人格力量，最后使他成为一位伟大的批判现实主义作家而载入日本近代文学的史册。

夏目漱石（1867—1916），原名今之助。出生在江户牛込马场下横町旧幕府世袭制的名主家庭。明治维新后，家运不济，其父认为今之助此时的出世给自己带来厄运，所以就将这初生婴儿送出去寄养，姐姐不忍心，抱了回来。两年后，其父又让他当了新宿名主盐原昌之助的养子。他虽受到养父母的溺爱，但仍深感孤独。至九岁，养父母离异后，他才又回到亲生父母家，但其父对他仍非常冷淡。无论从生父来看，还是从养父来看，他都不是人。毋宁说，是一件物品。这种生活遭际，对他的精神压力很大，养成了他的孤独性格，也培养他对独立人格的苦苦追求，乃至影响到他患了他本人称为“神经衰弱”的忧郁症。

夏目漱石自幼喜爱汉文学，“儿时诵唐宋数千言，喜作为文章”，由于家境贫困，半工半读，还曾一度中断普通中学的课程，入私塾学习汉文。他从中国的唐宋诗文和《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》等史书“为人为国”的文学观念中，慢慢地了解到所谓文学的定义，并获得了相关的文学知识，初步认识到文学是有益于社会和人生的东西。他对汉诗文造诣颇深，后来独成一家，直至晚年都没有终止汉诗的创作。同时对江户时代传统文学的谐谑性也抱有浓厚的兴趣。另一方面，他意识到明治维新后日本走向近代化，要立足近代社会和接受近代思想的洗礼，英语是必要的条件。因此，他不得已转入英语学校所属的学舍，开始志向当建筑家。进入大学预备门（第一高等学校前身）本科后，学习英国文学，开始显示其习英国语言文学非凡的天才。

这期间，在同班同学正冈子规发表《七草集》的启发下，夏目漱石写了纪行汉诗文集《木屑集》（1889），第一次使用夏目漱石的笔名。正冈子规在为夏目漱石的《木屑集》写的跋中，称赞他“学贯东西，是千万人中仅一人也。”这一年年底，他致正冈子规的信中写道：“今世以小说家自称之辈，少有独创的思想，只钻文字的牛角尖”，“小生认为，欲立足于文坛，飘扬红旗，首要的是涵养思想，思想成熟，就立即挥笔，必然会以如沛然骤雨倾泻于大江大海之势，叙其所思。文字的美句之类，乃是次要之次要，与 Idea itself（思想）的价值增减无关”。这说明夏目漱石涉足文学之初，就调和东西方的伦理要素和文明批评要素的对立，对日本近代文学缺乏思想内涵进行了批评，同时开始对文学概念和文学价值进行理性的思考，显示了他的天禀之才。以后他在正冈子规主持的《不如归》杂志上发表了许多俳句。

1890 年，夏目漱石考上了东京帝国大学文学系，专攻英国文学，接触西方的近代文明，其中对霍特曼的平等主义，产生极大的关注，在《哲学杂志》上发表了题为《文坛上平等主义代表者霍特曼的诗》（1892），强调“在政治上企图实行革命主义的是法国人，而在文学上发挥革命主义的是英国人”。在具体论述霍特曼的诗时，比起文学的价值来，他更多地论述诗文及其诗的精神，再次显示了他对文学思想内涵的重视。

1893 年大学毕业，一边攻读研究生，一边在东京高等师范学校教授英语。由于面对东西方两种文化的尖锐对立和冲突的情势，再加上严重的神经衰弱和其他疾病缠身，他陷于苦恼与不安。这种苦恼与不安，既是家庭的、个人的，也是时代的、社会的。他为了逃避这种不安的现实，一度

入镰仓园觉寺参禅，但未悟道，先后到了偏僻的四国松山和熊本，担任松山中学和第五高等学校的英语教师，企图获得精神上的安定。1900 年 33 岁的夏目漱石，由文部省派遣赴英国伦敦研究英语。他回顾这段历史时曾在《文学论》序中这样写道："我毕业了，我的脑子里不知不觉地产生了被英国文学征服的不安之念。我抱着这种不安之念，到了西部松山，一年又到了西部熊本，住在熊本数年，在仍未消除的这种不安中，就到了伦敦。"

在伦敦两年多，夏目漱石十分重视西方重知性的、教养的文化主义和自我本位主义。与此同时，他发现西方商业主义和拜金主义的弊害，对西方文明也提出了批判性的看法。他从西方看日本，明治社会在西方的影响下受金钱和权力的支配，开始认识到"万事都学西方是愚蠢的"，不能无批判地接受西方文明，主张吸收西方近代思想，不是以西方思想来取代日本精神，而是要一方面"超越旧时代的日本"，一方面要"启发固有的才力，涵养其天赋的德性"，即是要改变日本的旧陋习，发扬日本传统的美德。也就是说，他把西方思想当作问题，是用来对照日本精神，把日本社会和文化作为问题来思考。这是个非常困难的问题，但从异国凝视故乡，凝视日本的现实，便产生一种切实的使命感，开始苦苦地进行孤独的思索。他在 1901 年 3 月 16 日的留英日记中就写道：日本明治维新的觉醒，"并非真正的觉醒，而是在狼狈不堪中不得不醒来。结果只是急于从西方吸收而无暇消化，文学、政治、贸易无一不是如此，日本如果不做一番觉醒是不行的。"

留英期间，夏目漱石有更多的机会接触西方的生活和西方的文化，对西方文学的理论有了更系统的理解，切身体会到东方所谓文学和西方所谓文学的异质性，是不能完全概括在同一定义之下的。他以西方文学为媒介，开始思考日本文学近代化的问题，酝酿建立他的文学论。夏目漱石与二叶亭四迷一样，都受到东西方文化的双重熏陶。所不同的是，二叶亭四迷接受中国文学与俄国文学的影响，而夏目漱石则接受了中国文学和英国文学的影响，这对于其后建构他的文学理论和从事小说创作都产生重大的影响，这两个因素是不能忽视的，也是不可偏废的。

夏目漱石于 1903 年回国后，接任小泉八云的一高教授和东大讲师的教职。他在留英期间开始酝酿写作文学概论，并花了八个月搜集资料和做读书笔记。回国后，他就以这些资料和笔记作为基础，发奋疾书，写成讲义。当时在一高和东大，讲授文学概论和英国文学，是首屈一指的。同时，他应正冈子规弟子高浜虚子的约稿，写了长篇小说《我是猫》第一

回，在高浜虚子主持的《杜鹃》杂志1905年1月号上发表。这篇小说以其深刻的批判精神、精湛的技巧和幽默的语言，立即博得强烈的反映。他深深地知道，自己的作品之所以受到广大读者热烈的欢迎和好评，是由于他敢于面对当时日本社会黑暗的现实，把压抑在自己心里的一切愤慨都倾吐出来的缘故。对他来说，人到中年，得此殊荣，深受鼓舞，也深感社会责任的重大。

这时候，《读卖新闻》、《朝日新闻》等多家大报社竞相聘请他，不久东大新校长推行国家主义的教育方针，校园内外一方面出现阿谀逢迎当时政治权力的景象，一方面盲目崇洋，将西方学说作为权威，失去了日本近代的自我。夏目漱石坚持"自己本位"的自主立场，保持独立的人格，因此他在大学里处在孤立的地位。虽然学校当局当时已内定将他提升为教授，他却不愿屈从国家主义的教育方针，以及同流合污，遂于1907年4月决然辞去教职，任《朝日新闻》的特约作家，社会和公众为之惊愕，家庭对他这一行动也不理解。夏目漱石陷于极度的苦恼，更加重了他的神经衰弱症。但是，他仍然表示："比起当教师的成功来，作为一个无价值的文学家立世，更适合自己的性格"，"我不想当教师，想搞创作。能搞创作的话，对天对人都可以尽情分，对自己也当然如此。"以此为契机，夏目漱石从一个普通的学者、英国文学研究者转变为一个自觉的文学家、一个资本主义的批判者。

夏目漱石走上文坛之时，正是日本自然主义文学兴起之际。他以自己主持的《朝日新闻》文艺栏为阵地，展开对自然主义的批判。在《我是猫》尚未完稿的情况下，他继续以批判现实主义的姿态，对抗当时作为文坛主潮的自然主义，执笔写了另一部名作《哥儿》（1906），这是根据他本人多年的教员生活体验写就的，他运用近古江户时代"落语"的喜剧艺术形式，通过主人公"哥儿"充满正义感的眼光和自叙的口吻，无情地暴露了明治社会教育界的阴暗面，淋漓尽致地抨击了校长的伪善和狡诈、教务长的阴险和利己、教员小丑的献媚和阿谀，以及塑造了几个抱有正义感的人物如数学主任、英语教员等，以这两类典型的人物展开了正义与邪恶、善美与丑陋的矛盾与冲突的情节。还有写了《伦敦塔》（1905）、《旅宿》（1906）、《疾风》（1907）等。

《旅宿》描写作为文艺家的主人公在现实的压抑下，为了解脱烦恼，而"出入于清净界"，作一个超然物外的"多余的第三者"，享受"非人情"的美的世界，多少抹上了唯美的浪漫色彩。而且，他在为高浜虚子著

的《鸡头》所作序文中，将天下的小说分为两种，即有余裕的小说和没有余裕的小说，并对“余裕”作了注释：“世间是广大的，广大的世间之事件也有种种。随缘临机享受事件的种种，就是余裕。观察是余裕，体味也是余裕。等待此等余裕才产生事件，才形成对事件的情绪，这些依然是人生，是活脱脱的人生。它既有描写的价值，也有阅读的价值。”由此，他曾一度被称为“余裕派”。

夏目漱石在创作初期，之所以出现干预现实和超然现实这两种截然相反的倾向，就在于“夏目漱石的理想，是把个人看得最宝贵的一种尊重道义的个人主义。因此，对没有理想，一味追金钱和名誉地位、日趋堕落的资产阶级社会，以及生活在其中软弱无力的人，他才爆发出道德的愤怒。这是一场伦理同现实之间的斗争，一场自我同社会的冲突。这种抗争和冲突直接流露出来的时候，他就写成了《哥儿》、《疾风》等贯穿着主观反抗的作品，当他要逃避这种抗争和冲突的时候，就产生了像《旅宿》、《伦敦塔》那样浪漫主义的小说。”①

与此同时，夏目漱石写了《二百十日》（1906）、《漾虚集》（1906）等。这不仅表现出他旺盛的创作力，而且宣言他人生的第一义是：“在于枪杀文明的怪兽，即使是几许也要给予无钱无力的平民以安慰。”这继续反映了他对人生的积极态度、对平民百姓的同情，以及对当时的种种“文明的怪兽”，包括对主流社会的道德观和价值观——金钱和权力支配的批判精神。

此后，漱石一发而不可收地接连写下了《虞美人草》（1907）、《矿工》（1908）、《十夜梦》（1908）、《三四郎》（1908）、《从此以后》（1909）、《门》（1910）、《过了春分时节》（1912）、《心》（1914），以及自传体小说的《路边草》（1915）等一系列不同风格和不同内容的作品。从风格来说，比如《虞美人草》展现了浪漫的梦想世界。《矿工》将写实性导入了浪漫的梦想世界里。《三四郎》、《后来的事》、《门》三部曲以现实主义与浪漫主义结合手法，创造了一个悲喜剧的世界；《过了春分时节》、《路边草》又带上几分东方式的虚无主义和神秘主义，展现了禅宗文化精神的“虚空”与“无”。从内容来说，有对社会现实、家族制度的批判，有对世俗伦理观念虚伪的揭露，有对日本近代化出现的弊端、知识

① 西乡信纲等：《日本文学史》（中译本），香港生活·读书·新知三联书店1979年版，第307—308页。

分子近代自我觉醒的心迹和自我压抑苦恼的探索等等。这些作品显示了作家建构小说的非凡能力和文学思想的曲折历程。

与此同时，夏目漱石发表了题为《日本近代的开化》（1911），表示了日本近代在西方文明冲击下的苦恼和对盲目追随西方文明的厌恶，指出日本的近代是“外发性的”开化，而不是“内发性的”的开化，这是经过长期闭关自守的日本一旦受了外力的刺激，就失去“自己本位”的能力，由西方思潮支配了近代日本开化的思潮。新的思潮且不说，其实旧的思潮的性质和真相也还未来得及弄清楚，却花了很大力气把它抛弃了。这是非常悲哀的。

夏目漱石在青年作家中间的影响越来越大，青年作家都慕名上门求教，由于来访者甚众，影响写作，便规定每周星期四为接待日，便自然地形成一个以“周四会”的文学团体。他的弟子中最有成就的，要算是野上弥生子和芥川龙之介，后来他们都成为优秀的现实主义的作家。

第一次世界大战爆发翌年，漱石写了《我的个人主义》（1915），批判国家权力对个人主义、自由主义的压制，以及个人反对军国主义的必然。后来又发表了《点头录》（1916），指出鼓吹军国主义是时代的错误精神，热爱自由与平等的人们感到悲哀。他对时代深刻的思考，与他作为作家的生活态度和创作态度基本上是一致的。

夏目漱石埋头创作小说的同时，并没有放弃对文学理论的研究。他将作为一高和东大任教用的讲义，整理修订成《文学论》（1907）和《文学评论》（1909）。这部《文学论》终于在他就任《朝日新闻》特约作家的同月出版。《文学评论》实际上是英国18世纪文学概论，这是《文学论》的姐妹篇。此外，他还写了《文学的哲学基础》（1907）、《创作家的态度》（1908）、《文艺与道德》（1908）等，作为其《文学论》的补充论述，构成夏目漱石的较完整和系统的文学论。

夏目漱石的《文学论》，首要的是突破欧洲中心主义，不以西方文学论作为唯一标准，而超越西方一般特定的“文学”概念，但他也非常重视西方文艺学自律的概念的近代意义，将它与东方文学以道德伦理为主的学问为第一义的文学概念调和，独自给文学定下一个新概念。也就是说，他将文学定了一个著名的公式：“文学内容的形式 = F + f，F 意味焦点的印象或观念，f 意味着附在其上的情绪。”F + f 即认识要素 + 情绪要素。认识要素只是科学知识，而情绪要素是没有任何理由而产生的感情，它只是文学的前阶段，唯有两者的相结合才能进入文学阶段。

《文学评论》以西方哲学、政治、艺术及风土风俗等文化为背景，叙述英国文学史的发展，并且分别详述艾迪生、斯梯尔、斯威夫特、蒲柏、笛福等作家及其作品。他在文中特别说明文学史的方法应具的客观性，以强调日本应以自己的文学标准来对待西方文学，因为东西方“在文学这点上，既然有不同，既然应以趣味来判断，就没有理由抛弃自己的趣味标准来服从别人之说”。因此他只是将西方文学作为一种参照系，来思考包括西方文学和东方文学在内的世界文学的价值。从而他确立具有普遍性的科学的文学理论，以开辟独立的文学论。

夏目漱石在其文学论中，将日本文学的主体发展作为中心课题。首先，他强调“三为”，即日本文学的发展，是“为自己、为日本、为社会”，批评了认为日本文学不能与西方文学相比，无论改革或刷新都要模仿西方文学的错误论点，主张加强日本文学的独立性，让自己内部的独立的东西发展起来，并且把“三为”作为统一体来把握。其次，他强调日本文学“要自成标准”，一切的发展无论如何必须有气力即精神，所谓精神，就是自觉自信力。最后，他主张“为了扩张日本的特色，为了发挥日本的特色，是要买其利器”，但“西方的东西未必都了不起。日本有日本的固有特色。发挥这种特色比什么都重要。”同时，“采纳西方文学，必须是为了发挥自己的特色”。这三点相辅相成，成为建立其独自的文学论的基础。

他文学论的核心是：内容与形式的统一问题。他主张日本文学的发展是“为自己、为日本、为社会”，即他将文学目的规定在这上面。他批评文坛某些人将文学看作是单纯的技术，是一种“清闲事业”，而“躺在俳句趣味般的清闲文字上”；“如果将文学作为生命的话，就不能单纯满足于美”，还要避邪就正，斥曲与直，扶弱挫强。这样，文学就不能不涉及道德价值判断的问题，作者就作品中的事件，必须下黑白的判断，给予善恶的批评。文学家的使命，就是应该解释如何生存，并教给平民生存的意义。同时，他表示文学家“述作的劳力里，就有他的生命。他的气魄化为滴滴的墨汁，满腔的精神在一字一画上跃动”。文学家不是单写人，而是要对发展中的社会具有进步的眼光，借助某种技术，来发挥伟大的人格力量。这种“伟大的人格力量，浸入读者、观者或听者的心，化成其血与肉，流传至他们的子子孙孙”，这才能真正产生文学的效应，所以这时候文学家“为自己”，“自己不是个体的人，而是社会全体精神的一部分”。换句话说，他所说的文学“为自己”，也是要“为日本、为社会”，就是

要表现“社会全体精神”，使自己和社会成为一体化。

但是，夏目漱石强调内容是“生命”的同时，并没有忽视形式，认为“形式是为内容的形式，内容并不是为形式而产生的”，“内容是变化的，新的形式也会随之不断地创造出来。一个形式如果人为企图永久维持下去，内容就会破坏这个形式。”而且，他断定“思想好而文字坏的文章是普通文章，而思想坏而文字好的文章则是坏文章”。所以，夏目漱石主张文学是应该有理想的，但这理想不是单一的力量，它包括“美、真、善、壮”四种力量，他说：“毋庸置疑，这四种力量受时代的影响和个人的影响，会产生消长变迁”，而“这四种力量正如其名所示，是四种不同的东西，都是文艺的理想”，是可以并存与统一的。而实际上，美、真、善、壮四种力量是一个不可分割的统一体，是内容与形式统一的基础。

夏目漱石的文学论要解决另一个重要课题，就是调适日本文学与西方文学、传统文学与近代文学的关系问题。他承认近代文学具有泛欧罗巴性，但也不能否定各民族传统的个性。日本的近代文学要扎根于日本民族的土壤上，对传统要有自信心和自觉的认识，但他重视日本、东方传统的同时，并没有完全拒斥西方的文学，而“是要买其利器”，即学习和借鉴西方文学。但买西方“利器”、“采纳西方文学”的目的很明确，是“为了扩张日本的特色，为了发挥日本的特色”，即为己所用，完成传统的再创造，而不是追求西方化。因此，自称为“洋文学的队长”的他，虽然热情地倾注西方文学，但也没有忽视日本和东方文学的传统，极力强调对传统要有“自觉自信力”，并以俳句的平民性为例，说明日本文学不亚于西方文学。可以说，他在这个问题上是采取辩证的态度的。如果不是对传统的自觉认识和对西方文学的全面理解，要使两种异质的文学从冲突到并存，并使它转化为创造力来建立这种文学论的模式是不可能的，而这个模式对于日本文学的日本特色的近代化是十分必要的。这就是漱石文学论的独创性和前瞻性的所在。

在这里不难看出，夏目漱石文学论的产生，不仅依仗于他具有东西方的广博学识，而且更重要的是源于他明确的目的性、社会的责任感，以及勇猛精进的精神。也就是他所说的，他要用维新志士那样的勇猛精神来从事文学。所以，他的文学论不是一般学究式的研究，更没有玩弄学理式的清闲文字，而是要总结文学的本质和日本文学走向近代的种种经验与教训，通过系统研究，提升理论，以回答和解决一个时代面临的

实际问题。这是一项重大的系统理论工程，所以他把它作为一项“十年计划的事业”，后来乃至改为“百年计划的事业”。他 1906 年 11 月致高浜虚子的信中就表示：“想干的事很多，弄得不知如何是好。我原打算用十年计划打败敌人，但近来觉得不能操之过急，所以改为百年计划了。要是百年计划的话，就没问题，无论谁来也不会输”。也就是说，夏目漱石深知这项工程不能急功近利，一蹴而就，不仅需要一个人、一代人的努力，而且需要几代人的奋斗。有了这种认识，他就能超越自我，相信延续的历史，一代又一代地接力解决这个既是理论也是实践的问题。

在小说创作方面，夏目漱石努力实践自己的独创性文学论，在东西方文学的接点上，确立自己的历史方位。他借鉴西方文学的理念、原理、结构和技法，运用独特的东方文学思想和日本文体，写下了不少名垂史册的文学作品，这正是漱石对传统文学和西方文学都有自觉认识的结晶，也是他文学论的具体实践的表现。应该说，夏目漱石在这文学理论和小说创作实践两方面的工作，都是开拓性的，他对 20 世纪日本文学发展的持续影响，时间长、范围广、层面深，其功绩是伟大的。

第五节　经典作《我是猫》

正如上述，夏目漱石“用维新志士那种勇猛精神来从事文学”，对文学是抱有重大的历史使命感和社会责任感的。他的《我是猫》就是在他自觉的文学思想指导下完成的。

在发表《我是猫》之前，夏目漱石虽然发表过一些文学评论和诗作，但未曾有小说问世。从这个意义上说，《我是猫》是他的小说处女作。这部作品从 1905 年 1 月开始刊登，上篇刊毕，获得好评。朝日新闻社破格付给他高于该社主笔的月薪和每年度发两次奖金。小说继续连载至 1906 年 7 月，共十一章，历时一年半才完成。

《我是猫》以迄今日本近代文学所没有的深刻的思想性、尖锐的讽刺手法和独特的幽默语言，有力地批判了明治社会的庸俗、丑恶的现实而震惊文坛，对于当时正兴起的自然主义文学是一个巨大的冲击。自然主义的

主帅田山花袋不禁惊叹：这是“不可思议的现象”。[①]

这部小说描写接受西方个人主义影响的中学教师苦沙弥先生与其友人迷亭、寒月、独仙等聚在自己的客厅里议论种种的社会世相和文化现象。他们有的人与主人一样，接受西方个人主义影响，但反对盲目崇拜西方；有的人固守传统的日本主义。他们从自己的不同立场出发，大发议论，且常常互相批评或揶揄。而苦沙弥家里养的一只猫，用其猫眼来观察主人和客人的议论，并加以讽刺性的分析和批判。可以说，这部小说没有宕迭的情节和严密的结构，正如作者本人所说的“既无情节，也无结构，像海参一样无头无尾”。但它却打动读者，震撼文坛，成为一部流芳后世的伟大作品，就在于其思想内容和艺术形式达到的完美统一。

在思想内容方面来说，首先，作品反映了日本近代化大潮中的种种物质生活和精神生活的重大矛盾和冲突，充满时代的气息。当时日本维新已过三十八年，且经过日中、日俄两次不义的战争，掠夺别国的财富，发展了本国资本主义经济，巩固了资产阶级的权力。另一方面，维新后，学习西方文化，在促使日本文化走向近代的过程中，交替出现盲目崇洋，全盘西方化和狂信国粹，全面复活日本主义、国家主义的两种极端倾向。西方的金钱主义和东方的极权主义的结合，影响了当时日本文化的价值取向。知识分子也产生了明显的分化，一部分人以金钱为万能，成为拜金主义的俗物，或者依附政治权力，阿谀奉承权贵；而一部分有良心的知识分子，接受了西方近代文明的洗礼，初步确立并坚持“自我本位”的主体意识，在不同程度上具有近代自我的觉醒，追求独立的人格。他们对这种转型期的社会现实和文化现象表示了极大的不满，但在强大的政权金权的双重压制下，近代的自我也受到极大的压抑，他们所能做到的，就是私下议论，不同立场和观点的人，相互或挖苦，或讽刺，以发泄积郁在胸中的愤懑。

夏目漱石的《我是猫》，正是紧紧贴近时代的脉搏，反映了社会发展的这一普遍现象。

更重要的一点，是作品具有对社会现实批判的强烈精神和巨大力量，而且其批判的对象是特定阶级和特定阶级的代表人物。作者基于对当时的日本资本主义近代化出现的一切弊端都感到关注和愤懑，对作为在资本主义近代化过程中的暴发起来的代表人物“金田老爷，乃至金田老爷的巴儿狗之类也都能以‘人’的资格在街上通行无阻”；对他们“缺义理，缺人

---

① 转引自喜多川恒男等编：《二十世纪日本文学》，白地社 1995 年版，第 69 页。

情，缺廉耻”；对这个社会“一群除了诱骗、欺诈、恫吓、诬陷之外什么能耐也没有的人物”等等，进行了无情的暴露和有力的鞭挞。而且还通过诅咒也是这个社会的象征人物的金田老爷的结局将“穿死、吃死、喝死”，预示这个特定的社会和阶级的必然下场。作者在这些方面的描写是深刻的。比如，作者通过猫叙述了苦沙弥与其老同学铃木藤十郎这样一段对话：

“从学生时代起，我就讨厌资本家，他们为了赚钱，什么事情都干得出来。用一句老话来说，就是唯利是图，地道的生意人嘛。”我家主人对实业家大放厥词。

“也不见得。不过也不能这样说呀。资本家是有点下流，反正没有为钱而死的决心，是当不了资本家的。不过，金钱确实是很难对付哩。刚才我从一个资本家那里听说，在赚钱问题上也非运用‘三角学’不可哩。所谓三角学，就是必须缺义理、缺人情、缺廉耻。你说，多有意思啊。哈哈哈。”铃木得意地说。

“谁那么愚蠢，说这种话。”

“他是个顶聪明的人，一点也不愚蠢呢。在实业界里，他也小有名气，你不认识？就住在前面那条小巷里。”铃木说。

“是金田？我以为是谁呢。哼，那个家伙……”主人轻蔑地说了一句。

所谓“三角学”，“角”在日语里与“缺”是谐音词，实际上用了双关语来表示“三缺学”，即“缺义理、缺人情、缺廉耻”。作者在这里，同样用了双重含意，影射在那个社会里，资本家为了金钱正如政治家为了权力，什么缺德的事都可以干得出来。这就准确而深刻地揭示了金钱和权力结合的阶级社会的本质。广而言之，这种揭示也是对整个西方文明的怀疑与批判。

因此可以说，夏目漱石的批判锋芒，不仅向着资本家，而且直接指向当时鼓吹“大和魂”的政治军事人物。这一点，从他设计苦沙弥所写的一篇题为《大和魂》俳文的内容，也可窥其批判的目标。文中写道：

大和魂，一个报混子说。大和魂，一个扒手说。大和魂一跃渡海，在英国进行大和魂的讲演。在德国，上演大和魂的戏剧。

东乡大将具有大和魂，鱼铺子掌柜具有大和魂，投机家、骗子、杀人犯也都具有大和魂。……大和魂，谁都挂在嘴边，可是谁也没有见过。大和魂，谁都听说过，可是谁也没有碰上过。大和魂，大和魂，其天狗之类乎。

在这里，作者以辛辣的笔触，写他们喊了大和魂，就像“发出一声像肺痨鬼般的咳嗽”，并公开指名道姓地将参加过日俄战争的、与乃木希典大将齐名的、东宫御学问所头目东乡平八郎大将，与投机家、骗子、杀人犯、报混子、扒手之流联在一起，对他们鼓吹国粹主义、军国主义大加讥讽和鞭笞。虽然就整个故事来说，这只是一段插曲，但它又是与作者对整个时代的讥讽和鞭笞的思路相连的，具有其完整性和一致性。如果作者不是具有政治胆识和艺术勇气，是难以完成这样一部思想内容如此深刻的精品的。

小说作者对于依附金钱和权力的像金田老爷的巴儿狗们，即出卖自己灵魂的各类人物或投以鄙视的目光，或尖刻的怒骂。对于像苦沙弥一类对现实社会既怀疑和不满，又软弱和妥协的知识分子的弱点，也进行善意的嘲弄，或轻松的揶揄。

的确，“愤怒的漱石”像一头雄狮，向着整个资本主义社会一切不合理的现实怒吼与咆鸣！这是《我是猫》伟大精神之所在，也是夏目漱石人格的伟大之处。

在艺术形式方面，突破西方近代小说的模式，没有墨守近代小说的三要素，即（一）全文以连续形态展开；（二）通过人物的言行表达近代西方的思想；（三）采取准确表现真实的技法，而且以松散的结构，非连续的形态，建构其奇拔的艺术形式，其成就也是巨大的。

首先，表现在艺术构思的奇特上。一般近代小说，是以人物作为主人公，而《我是猫》的主人公可以说不是人，不是苦沙弥，而是猫儿，是由一只拟人化的猫儿来占据着小说的整个活动舞台。也就是说，通过猫儿的眼观察社会的种种世相，通过猫儿的脑思索着种种的社会问题，最后还是通过猫儿的口分析和批判种种社会丑恶的现实，以及描画生存在这个社会里的种种人物的面目，包括剖析它的主人及主人一家人及造访主人家的所有客人的心理，评论他们的种种可笑行径，然后加以或赞颂，或讥讽，或揶揄，或鞭笞。总之，故事的发生、发展和结局，都是由猫儿来扮演主要的角色，并自由地在这个艺术的大舞台上驰骋。

其次，表现在运用传统艺术形式的创造性上。作者自幼受到近古江户时代文学诙谐性的传统形式的熏陶，逐渐影响和形成自己的审美价值取向，并在创作上加以体现和创新。《我是猫》就充分运用这一传统的艺术形式，最大限度地调动它所追求轻松、幽默、滑稽、诙谐的性格和暗示的警句式的表现。这不仅表现在对其批判的特定对象和议论的一般对象的身上，而且也表现在对有着作者身影的人物苦沙弥的自嘲上，是颇具真实性的。

最后，表现在创作技巧和艺术语言的个性和独创性上。一是，兼及现实主义和浪漫主义的方法，既严厉而忠实地揭示现实的矛盾和丑恶，又运用浪漫主义的夸张乃至离奇的手法，使两者达到天衣无缝的结合。与这种创作手法相辅相成，成功地活用了日本语言的各种特色，包括日本语言特有的反语、双关语和谐音语，再加上交错使用幽默的词句，诙谐的语调、隐喻的警句，辛辣的妙语，轻松的插话等，极大地发挥各种不同的语言效果，组合成多彩的艺术语言世界，而且都使用了当代地道的东京腔，并在文体方面完全实现近代化。

鲁迅赞许这部作品"轻快洒脱，富于机智"。刘振瀛就此解说道："所谓轻快洒脱就在于作品自由自在地运用了作者的丰富想像力，不拘谨西方小说的模式，往往设想出读者所想象不到的新奇、警辟、幽默、滑稽的场面，激发起读者在狂笑中咀嚼它的余韵；而所谓富于机智则是说它在诙谐中不断出现如珠的妙语，洞见人情和社会，往往在滑稽诙谐中一语道破，剥下邪恶、虚伪、愚昧的外皮，闪烁出作者理性的光芒。当然，这又是与作者善于驱使反语、比喻和巧妙的话术结合在一起的。正是因为这样，这部作品才获得了它独特的个性，才形成了不允许他人追随的独自的艺术风格。"①

第六节　创作风格转变与三部曲

夏目漱石从《三四郎》、《从此以后》、《门》三部曲开始，逐渐从初期对明治社会现实的批判和讽刺的作风，更多地以西欧近代小说的心理分析方法，探讨近代知识分子的利己主义问题，和近代人存在的孤独的内心

① 刘振瀛：《日本文学论集》，北京大学出版社 1991 年版，第 183 页。

世界，展现其中后期创作风格的多样性。

第一部曲《三四郎》，描写九州一个淳朴的农村青年学生三四郎到了东京这个大都市上大学，一方面怀念家乡和母亲，一方面面对学问的殿堂，在青春的氛围中，与美貌的少女美弥子邂逅，产生了爱慕之情。美弥子作为一个近代的知识女性，新都市文明的代表，从个人主义考量，她虽然对三四郎的纯真十分感动，但却没有选择农村青年作为夫婿，最后与别的男子结了婚。三四郎身在纷扰的俗世，对自己的前途产生几许的不安。在这里，作者展示了在世俗观念的抑制下，三四郎从初恋到失恋的苦恼心路和探索确立自我的历程。

三部曲之二的《从此以后》，描写三十岁无职业的青年长井代助原本曾暗自爱慕过少女三千代，但他听了好友平冈常次郎表白想娶三千代为妻之后，出于一时的义侠，压制自我的自然感情，而且为常次郎牵线，使两人结成连理。婚后，常次郎以三千代体弱多病为借口，生活放荡不羁，对妻子十分冷漠。三千代无幸福可言，便离开了常次郎。此时，代助又燃烧起从未曾熄灭过的对三千代的爱情的火种；而代助的父亲出于私利，攀附富豪，正为代助筹划婚事。代助在世俗的礼法和自然的感情的矛盾和冲突中，经过理性的思考，才自我觉醒，认识到自己的错误选择，于是勇敢地向因袭的道德价值观挑战，对三千代表白了自己的真实感情，三千代也接受了代助的爱。常次郎与他绝交，父兄也断绝对他的生活资助。代助自己开始求职，寻找属于自己的生活。

《门》是三部曲最后一部，描写下级官吏宗助与友人安井同居的阿米相爱并结合，背上有违道德的十字架，遭社会所唾弃，转辗广岛和福冈，两人难以找到一般夫妻那种亲和感，过着孤寂和清贫的生活。其后，宗助耳闻安井从满洲回到东京，深感自己的罪恶，内心不能平和，便决心参禅，企图通过宗教的寄托来摆脱个人的孤独，但遭禅师的拒绝，成为近代的孤独者。

可以说，这三部小说在故事情节和人物关系方面，都是各自独立成篇，并无直接的联系。之所以称为三部曲，主要是存在某种内在的联系，即在爱情道德性的架构内，以近代个人主义为中心主题，展开“自己本位”和“自我固执”两种生活态度的对立与冲突的故事，深入地剖析了各个主人公的生理和心理的变迁，反映了知识分子在近代化过程中确立近代自我的精神面貌。

在封建社会走向近代资本主义时期，确立近代个人主义以对抗封建专

制主义的压迫，是具有其积极的进步意义。但随着社会的发展，个人主义的消极面也显露出来。此时，夏目漱石敏锐地发现在知识分子的内部精神世界里存在的这个矛盾，一手紧握利剑，指向外部的世界，批判丑恶的现实；另一手紧拿锐利的手术刀，解剖内部的世界，挖掘个人心灵里的利己主义。这说明夏目漱石对人生的思索深化和复杂化，同时也大大地提高文学的艺术性，使他的作品得到了进一步的升华。

首先，三部曲通过主人公在爱情问题上存在的矛盾，探索近代自我确立过程中因袭的道德与自我本位的冲突，揭示了世俗伦理观念的虚伪性。从三四郎的爱情受到世俗婚姻观念的纷扰，到代助冲破因袭的道德规范自主地选择自己的爱情，再到宗助爱友人之妻受到因袭社会所唾弃，企图从宗教中寻找自己的归宿这一发展脉络，这些主要人物的深层意识各自交叉着东西方的文明。可以清楚地看出，作者通过几个主人公在爱情问题上的不同命运，说明日本明治维新后，确立近代自我所面对的问题：一方面近代自我在人文主义的培育下，确立了“自己本位”，最终冲破旧道德的樊笼；另一方面，明治社会残存的封建家族制度下，近代自我缺乏主体性，存在一定的依附性和封闭性，常常导致“自我丧失”乃至“自我的毁灭”。

其次，揭示自我的欲求无限扩张，形成“自我固执”，隐现了丑陋的利己主义。集中表现在宗助在爱情问题上伤害了友人，也毁灭了自己，最后导致个人主义伦理思想的悲惨结局：一个生于充满自由、独立和自我时代里的人，如果不顾下一个新时代的现实，企图无止境地扩充自我，就不得不伤害别人，紧接着把自己也毁灭掉。比如，美弥子的选择，纯粹出于自我主义，她似乎自觉自己的价值，实际上损伤了自己的价值。因此，夏目漱石在发表《门》的同年所写的《我的个人主义》就提出“自己本位”，即强调了自我的主体性时，并且作了这样的解说：相信自己的优越，不应将自己的爱好强加于别人，不应依附于作为社会优越感的权力和金钱。要求对自己兴趣的尊重，自己也必须尊重别人的兴趣。热爱自己自由的同时，他应尊重他人的自由。作者在小说中对人物的褒贬，都是从这一观点出发的。

从这些作品里可以看出，当时夏目漱石已经认识到在日本近代历史条件的制约下，东西文明的冲突与融合是经过曲折的历程，作为西方文明标志之一的近代自我形成也是经过曲折的历程，自我觉醒的同时，也就是自我的毁灭。但是，他无力去改变这种环境，正如在他笔下的《门》的主人

公宗助本想走出孤寂的“门”，但最后却成为一个“伫立在门前等待日暮的不幸的人”。作者觉察到这点时，落入了苦恼和不安的深渊。

这种苦恼和不安的心情，促使夏目漱石从勇敢的批判者转向旁观的剖析者。究其思想根源，一是，漱石作为小资产阶级作家，存在着阶级的局限性，当他认识到光靠道义的批判无法解决面对的现实与人生问题时，就感到失望乃至绝望，而走上自我否定的道路。他在《心》里借广田先生的口，就有关批判日本近代化的问题，写过这样一段话：“明治天皇在盛暑中驾崩了。那时，我觉得似乎明治精神始于明治天皇，也终于明治天皇。我痛切地感到：受明治的影响最为深刻的我们这些人，今后还活下去，毕竟是不合时宜的。”二是，漱石自觉到日本近代化必然要吸纳西方文明，但东方文明禅宗的心性又从根本上拒斥西方文明，在这种东西方文明的对立和冲突中，自己无法调和这两种异质的文明而产生不安的情绪，又企图回归东方和日本。他晚年提出“则天去私”和醉心汉诗，就足以佐证。

“则天去私”这四字文章座右铭，是夏目漱石在逝世前一个多月即1916年10至11月间，为新潮社的《文章日记》扉页挥毫题写的。11月2日对其弟子芥川龙之介、松冈让、久米正雄等人又说了“则天去私”这句话。同月16日在“周四会”上，将“则天去私”作为文学观，重复对其弟子森田草平、安倍能成谈了一些话。他临终前还就这一座右铭做过这样的说明：“柳绿花红这不是很好吗？存在的东西，原原本本看到它的存在，这就是‘信’。比如现在在这里翻开中国纸，女儿出现，说：父亲，请歇息吧。突然间看到女儿的脸，与今早看见的不同，很凄惨，变成一只眼了。妙龄的姑娘在父亲如常的情况下却变成了一只眼，这对任何父亲来说，都是一大事件。如果是通常情况，是会号啕大哭，或大吃一惊，引起一场大骚动吧。但是，现在如果是我，大概会说，啊，是吗？”但是，夏目漱石并没有就这句话的涵义形成文字，见诸于文章。只有其弟子的一些零星和片断的记录或解说。其中松冈让《漱石先生》中解释说：“‘则天’的‘天’与西方的‘神’或‘绝对’对应，是东方的理念。与‘去私’连一起，就是去小我的私，而让自己达到更大的，即普遍的大我，即东方的无的绝对境界。”

夏目漱石的这一思想，产生于两个交叉的系统：一是，接受西方文化的洗礼，产生个性的自觉和尊重人性的思想。一是，继承东方的文化传统和自身有参禅经验，内在蕴含禅的哲理，育成东方式的虚无思想，即“虚空”与“无”的思想。至晚年，这两个思想系统交错产生的矛盾，不可

避免地使他选择自我的力量，同时又发现西方个人主义的弊端后，就企图寻求一种自我超脱的“救济”，回归自然，以达到绝对之境。在不能摆脱这种对立矛盾而产生的无法克服的个人苦恼的时候，便形成了他的“则天去私”的思想。可以说，这是他晚年对人生的态度，也是对文学的态度。

漱石也曾在《片断》写过“大我与无我合一，自力与他力相通”这样一句话，与“则天去私”综合来看，似乎可以理解为：所谓“天”，是指高深博大的无限存在，是观察者的一种自然的观照态度。而“去私”与普遍性的东西合一，则达到“物我一如”的境界。这种禅宗心与境的合一，既是无我、无私和无心，同时又在“小我”内部探寻“我”的根源，以达到去“小我”的“私”和完成“大我”的“三昧境地”。恐怕这就是夏目漱石所说的“去私则天”的涵义吧。可以说，这是接近禅宗的观照的境地。所以，有位叫释宗的禅师解释说：“去私则天可以说是漱石最后期的思想，这很明显是大乘佛教的真精神。”事实上，夏目漱石提出的“则天去私”虽富含禅味，但这不是宗教式的思考和方法，而是文学式的思考和方法，是一种对文章学理解和创作的态度。也就是他的文学论的延长，即是艺术的观照与感动一体性的表现。

正如冈崎义惠解释的：漱石的“则天去私的艺术论，成了‘观照’的万能说。但在艺术的本质方面，与观照的同时，可以指出感动的一面。这与在宗教方面有禅宗的东西，也还有净土教的东西是同样的。若欲采取解脱之途而引向感动的方向的话，那么毋宁说，‘天’显示了‘あわれ’（哀）的形，而可以求得美的、情的、主观的方向吧。”①

夏目漱石在执笔写最后一部小说《明暗》（1916）时，更是有意识地突现“则天去私”的思想，故事以主人公津田及其妻子阿延，以及婚前的恋人清子之间的不安定生活为中心，描写了众多人物围绕“利己”和“克己”而产生的复杂纠葛，而产生宿命和绝望，企图从“暗”中探求“明”。但是，作者写了“暗”的部分，作为重要人物之一的清子也刚刚出场，因胃溃疡复发，大量出血，不治猝死而绝笔，预定“明”的结尾就无法续完。也许这正是作者长期的个人苦恼而内省的结果，是晚年的人生体验乃至明治社会的现实写照吧。

夏目漱石在逝世的前一天，用汉诗写下的绝唱：

---

① 冈崎义惠：《艺术论的探求》，弘文堂1941年版，第398页。

真踪寂寞杳难寻，
欲抱虚怀步古今。
碧水碧山何有我，
盖天盖地是无心。
依稀暮色月离草，
错落秋声风在林。
眼耳双忘身亦失，
空中独唱白云吟。

这首辞世诗表现了禅宗的“无我”、“无心”的世界，从作家当初以“欲抱虚怀步古今”，到“盖天盖地是无心”，最后唯有“空中独唱白云吟”，完全反映了作家对人生的归宿和天人的透彻清静的心境。

从历史的发展的眼光来看，任何一个伟大的作家，都不可避免地存在一定的历史局限性，任何一部伟大的作品也不可避免地存在某些不足的因素。因此，评判一个作家或一部作品不能脱离当时的历史的定位而过于苛求。对夏目漱石及其作品也似乎要看重他和他的作品在日本文学的历史上所起过什么重要的作用，而不要过多地苛责他没有写未来世界的光明，或没有写劳动人民的世界之类。

这位日本伟大的文豪，享誉日本海内外，并产生积极的影响。我国大文豪鲁迅在《我怎么做起小说来》中写道：当时他最爱看的日本作者，是夏目漱石和森鸥外。周作人在《关于鲁迅之二》中称鲁迅“那种寓讽刺与嘲笑于轻妙笔致之中的风格，实际受有漱石相当的影响”。夏目漱石逝世后 70 年，日本发行的千元纸币印上了他的肖像，也从一个方面反映了对他在日本小说史、文学史乃至日本历史上的地位的积极肯定。

毫无疑问，夏目漱石对于近代日本文学的贡献是巨大的。他提出了日本文学走向近代的一些根本的问题，比如学习西方要立足于东方和日本的传统，并在理论上加以探讨，在小说创作上努力加以实践。他反对自然主义的“原原本本”的写实论，有批判地继承坪内逍遥开辟的没理想的朴素现实主义的合理内核，大大地发展了由二叶亭四迷、岛崎藤村等人不断推进的写实主义，并以批判现实主义、现实主义与浪漫主义结合的创作方法，将日本近代小说推向一个新的高峰，为近代日本小说史写下了新的一页。

第十二章　近代唯美派小说的兴起

近代唯美派小说兴起及其特征——佐藤春夫小说唯美与浪漫的色彩——永井荷风唯美派小说的形成——最高杰作《濹东绮谭》——谷崎润一郎的文学道路——创作的转折与《春琴抄》

第一节　近代唯美派小说兴起及其特征

20世纪初期的日本文坛，自然主义作为主流势力已经削弱，相继兴起了唯美派（又称新浪漫主义）和以白桦派为代表的理想主义、新思潮派为代表的新现实主义，日本近代小说多样化地蓬勃发展起来，并逐步代替自然主义，支配了近代后期即从昭和时代末期到整个大正时代的一个历史时期。

近代日本唯美派的兴起，以上田敏翻译诗集《海潮音》介绍西方高踏派的诗和象征派的理论作为开端。1907年1月由上田敏等人创刊《昴星》杂志，标志着日本唯美派文学的诞生。翌年，继之创刊了永井荷风主持的《三田文学》，同仁有久保田万太郎、佐藤春夫等。谷崎润一郎主持的第二次《新思潮》，石井柏亭创办美术杂志《方寸》，小山内薰创立“自由剧场”，燃起了创造唯美文艺的热情。稍后，由木下杢太郎、北原白秋发起，以这些杂志的同仁为中心成立了“牧羊神之会”，并发行了《屋顶花园》杂志，为唯美派文学的兴起增添了气势。这些文艺团体和刊物的出现，为推动唯美派文学运动的发展，完成了组织上的准备。

在理论上的准备，首先是上田敏在他的唯一的小说《漩涡》（1910）里，大力提倡艺术上的享乐主义。这篇小说通过描写主人公牧春雄随着岁月的流逝，由爱慕异国和怀旧，最后执著追求对人生的享乐主义。在上田敏的笔下，牧春雄的人生目的就是“享乐人生，丰富生活”。他从这里出

发，以“刹那间的感觉作为生命，贪图尽量多的刺激，尽量丰富地充实精神”，并为此而保持着“敏捷的神经，锐利的感觉和爽朗的精神”，来营造自己的人生。上田敏通过这种形式和手段，提倡艺术上的“享乐主义”，全面系统地论述了其唯美派小说的主张，为唯美派小说的开展奠定了理论基础。

唯美派小说是作为反自然主义的一环而兴起的。他们一方面对自然主义偏重客观主义、平板单调的物质世界和重视真甚于重视美，持怀疑、不满和反对的态度，认为这样会压抑人的自然欲望，失去美和人性，主张保持敏锐的感觉和神经，偏重精神主义，重视美甚于真、善。另一方面，他们又是自然主义的人性的自觉、官能的享乐和本能的感性等方面的延续，与自然主义有较深的血缘关系，也就势必直接诱发唯美派的诞生。

从 1910 到 1913 年，唯美派发展到巅峰，成为近代日本文学的主流，逐渐取代了自然主义，它与理想主义的白桦派和新现实主义的新思潮派一起，占据了日本文坛。木下杢太郎就在《食后的歌》中曾宣称：“1910 年是我们最得意的时代”。至 1913 年《昴星》停刊，以及永井荷风离开《三田文学》，《新思潮》也渐次转向白桦派的理想主义，日本唯美派足足风靡了文坛五年有余。

近代日本唯美派不像自然主义那样建立起自己完整的理论体系，他们的文学主张，大多散见于他们的作品中，是通过小说的主人公来加以表述的。比较有代表性的论点，主要反映在上田敏的《漩涡》、永井荷风的《法国故事》、《冷笑》、《欢乐》、谷崎润一郎的《异端者的悲哀》、《褴褛之光》、木下杢太郎的《森欧外的文学》等作品中，大致可以归纳为以下几种论点：

（一）主张“第一是艺术，第二是生活”，认为文学应该游离生活现实，追求超然于现实生活的所谓纯粹的美，以创造独自的艺术世界。他们的理由是：“今天的生活过于局促，过于闭塞，还过于规规矩矩。社会的习惯凭借多数愚民之力，来牵制、压迫少数有志之士……（因而只好）将心灵放在自由广大的艺术天地里，尽情地寻求欢乐”。所以，他们鼓吹忘却一切，才是这个世界的法则，主张文学家“离开眼前的光景和熟悉的生活，仰慕陌生的新星下的想象的故乡，只有到那里去才能获得幸福”。也就是说，他们认为“艺术是离开地球的、高尚而宝贵的事业”，“艺术的真正意义，就是独自一人体味、独自一人发现的东西”。

唯美派强调文学游离现实的同时，还主张文学应该排斥思想和精神，

不应服务于任何目的和带有任何功利的目的，而超越人生与自然，超越美以外的一切价值，即将人生与自然的价值放在官能美的享受上，以追求独自的美的创造作为其艺术的至高无上的目的。所以，他们主张："不论传播和鼓吹什么主义，都只会产生虚伪的方便和夸张，以及狭隘的排他思想。如果是热爱艺术的话，就不会强迫人去理解艺术，而让想理解艺术的人去理解就足够了"。可以说，这种"为艺术而艺术"的主张就是唯美派的指导理论。

（二）主张唯美的属性就是享乐主义，文学应该以享乐作为目的。他们认为人生是短暂的，"人生的态度就是要尝尽世上的一切花朵"。人的一切行为的动机，都是为了逃避痛苦，追求快乐，就是"要尽情享受大千世界的快乐，而艺术就是寻求这种快乐的天地"。

他们的所谓"享乐"，是包含着复杂的意义的。它多少含有一些贬义，但又包含某些深奥的意义。所以他们强调，他们主张的享乐主义"不是以散漫的、缺乏热情的兴趣掠过事物的表面，也不是指那种消闲、兴之所至地游戏于真与美之间的毫无诚意的似是而非的风流。真正的享乐主义者需要更深的苦心。首先要具备认识万千事物的热切愿望和深厚的同情心，还需要具备一种高度的警惕性……总之，享乐主义就是变怀疑为取乐工具之术"。

他们实际上是将人生的本质意义，只归结为爱欲和欢乐，认为"恋爱是只有青春才懂得的欢乐"，是"站在青春的门槛上下决心要做的事，就是丰富自己的生命的内容"，从这种美的享乐中寻找生的意义。

（三）强调生活在于玩味，艺术也在于玩味的绝对官能主义，以官能的开放来改变一切价值观念。这一论点，与（一）、（二）的论点是一脉相承的。他们否认思想、感情的普遍性，认为艺术之美的首要的要素，不是存在于思想、感情之中，而将思想、感情超越时空的限制，以求得到最彻底的享乐，就是艺术的美。他们说："所谓思想，无论多么高尚也是看不见的、感受不到的，思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体。"因而，他们连恋爱也看作是"渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而绝不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标"。在这种观点的基础上，他们提出："艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感。因此，艺术不是精神的东西，而完全是实感的东西"。这就是说，他们以官能的享受作为所有美的客观基准。

因此，他们认为亲眼看见的美才是最理想的艺术，如果不是亲眼看到的美，即不是存在于空间的色彩或形态的美，就没有任何价值。他们所主张的是："在这个世界上，真正现实的东西，只是一瞬间的敏感的知觉。具有意义的生活，就在于玩味这种知觉，在于利用瞬间即逝的知觉，捕捉它最强烈的最纯粹的闪光"。

（四）追求所谓真正的自我，以为享乐主义的精神主体，就是本能的自我，因而将自我看作是集中快乐感觉的实体而主张尊重个人主义和人性的自然。他们强调："人应该全力发展自我，扩张自我，放射自我，而最好的办法就是涉猎人生的各个方面，尽可能获得更为丰富、更为复杂的体验"。因而他们反对象牙之塔的自我生活，而主张自我要投身于人生的漩涡之中急流勇进。他们说："如果人一旦翱翔于古今的艺术花园中，就会为馥郁的芳香所陶醉而扩张、延长自己的生命，使自己短暂的生命每时每刻都紧张起来"；"如果躲在象牙之塔里过着自我的生活，其结果自然会削弱极其重要的自我，这样精神就会萎缩起来"。因而，自我的"生命的充实，要靠不屈不挠、不断的活动和奋斗"。可以说，近代日本唯美派强调保护自我的热情、理想和个性，目的是"由认识自由和美来达到人性的解放"。也就是说，它是以自我的解放为基调，高唱美的个人主义的。

（五）尊重西方异国情调，憧憬西方的风习，同时又追求都会情调、江户情调。他们认为其美的激情受到近古江户情趣的强烈刺激，是通过江户时代的一切人情风习来体味的，所以他们"今天所追求的东西，不是什么主义，而是希望能够触摸到对特别的乡土空气的敏锐而新鲜的感觉……是希望能够补充具有日本特色的东西。"因而，他们主张："既要接触海外的风习，也要继承德川（时代）的文明"，其"向往之情，除了异邦之美以及大自然的变幻之外，还受到复杂的都市趣味的熏陶，以及乡土精神的深深感染。"

他们强调的侧重面，还是东方的、日本的传统，认为"精神上的文明还是东方更优秀"，所以"不能抛弃祖先兢兢业业积累起来的文化遗产而成为精神上的赤贫儿。在憧憬新奇之光的同时，也要留意令人怀念的传统美"。"不论是文学还是道德，都与美人一样，只有在他们产生的地方才是最美的"。

在这种唯美主义文学理论的指导下，近代日本唯美派更加积极开展小说创作活动，从其共性来看，大致有以下几个特点：

（一）具有反社会、反道德的批评性格。

唯美派的基调有一定的反封建的性质。它首先是对明治社会官僚专制表示不满，特别是以大逆事件为契机，他们以一种戏作的态度，发泄了他们深深埋藏在内心的慨叹和义愤。大石诚之助暗杀绝对主义的象征明治天皇未遂而被处刑之后，佐藤春夫所写的诗《愚者之死》，用反讥的语言批评了专制的统治。永井荷风在《烟火》中，也表露自己对大逆事件未能像左拉对德雷福斯事件那样表示愤慨而感到惭愧，他说："面对这一事件，自己没有发言，对一个文学家来说，是良心上难以忍受的痛苦。"

当然，日本唯美派的批判性格，更多地表现在对明治文明的批评上。他们认为"明治时代是天真而滑稽的虚伪时代"，对明治社会肤浅的近代化，尤其是对于徒有其表地模仿西方文化的倾向，表示了极大的嫌恶，并不时报以冷笑。这反映出都市知识分子面对时代嬗变所带来的现实问题，表示了很大的关注和内心的不安。永井荷风的《欢乐》、《冷笑》等就明显地具有这一特征。

（二）面向怪异的世界，追求价值颠倒的快乐。

日本唯美派文学作品大多是从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。所以他们对"丑恶"的东西怀有极其浓厚的兴趣，而且是以女性作为美与丑的体现者。永井荷风的许多小说都是描写花柳界、艺伎、娼妓等卑贱的下层女子的丑与美，就是例证。

日本近代唯美派作家比起对待善来，更认真地对待善中的恶。因而，他们常常是通过自己对美的扭曲和玷污，来探寻生的深层意义，以期在丑恶和颓废中痛切地感受人生。谷崎润一郎的小说追求的是一种嗜虐的趣味。就典型地反映了这种怪异的倾向。

这种怪异的价值颠倒的美的特点，就是在官能世界的游乐中寻求怪异的美。如果用永井荷风的话来总括，就是常常在过于荒唐无稽的地方带有滑稽的趣味，常常在不合乎逻辑道理的地方带有可怜的奇妙感；艺术到了同国家不相容的地步才可贵，食物到了同卫生背戾的地步才产生真正的味儿。

（三）排斥写实，耽于感觉、幻想和人工的技巧。

日本近代唯美主义耽溺于空想、感觉和人工的技巧之中，而排斥写实、思想和自然感情，并且追求幻想中的真实和人工美的形式结合。

这一特征，表现在唯美主义的诗中尤为突出，他们不借助具体的表

现，而是通过造作的咏叹，创造一种艺术的氛围，在抽象的观念性、主观性中，捕捉纯粹的情绪。也就注意主情的世界，具有很强的情绪式的性格。日本唯美主义小说则大多是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好奇，追求肉体恐怖中产生的神秘的幽玄，而逐渐导向自我的陶醉。

（四）追求情趣性和情调性，怀古的情绪非常强烈，将异国情趣与江户情调的融合，是日本近代唯美派独特于西方唯美派的一个明显的特色。西方唯美派文学强调的，只是单纯的享乐主义、快乐主义，而日本近代唯美派的唯美根底，是西欧的现代情趣与江户传统情调的交织而产生的美的情绪。他们的作品大多宣扬通过认识自由的美的关系，而达到人性的解放。在性解放上，多少也受到西方世纪末颓废思想的影响，但江户时代国学家本居宣长所宣扬的“人命即天理”，“不必从圣人之道”而“自躬享乐”的精神混合，与江户川柳式的戏谑和好色的审美意识结合，虽然放荡却并不龌龊，卑粗却并不鄙俗。也就是说，遵从“乐而不淫”的原则，对快乐的追求限定在一定界限之内，经过艺术的磨炼而成为官能美或感性美。所以他们多是以恋爱和官能的享乐作为其创作的目的。正如木下杢太郎所说的：“日本唯美派一个独具的特征，就是用欧洲的艺术形式，发挥日本的趣味。”[①] 永井荷风的《冷笑》，就是这样一篇江户趣味的艺术宣言。

日本近代唯美派主要在诗歌，其次在小说方面取得了很大的成就。诗歌领域取得最大成就的有：北原白秋、木下杢太郎，以及吉井勇等。小说方面的主要代表作家有：佐藤春夫、永井荷风、谷崎润一郎等。

第二节　佐藤春夫小说唯美与浪漫的色彩

佐藤春夫（1892—1964）诗歌和小说兼及，而且还从事评论和翻译的多彩活动，为唯美主义文学的创作做出了自己的贡献。

佐藤春夫出身于和歌山县牟娄郡新宫町的医生世家，祖父爱作汉诗，父亲则喜习俳句和狂歌。春夫自少年时代起就接受文学的教养，早早就习作短歌，给《趣味》、《明星》等杂志投稿。同时，他受到家长的呵护，

---

① 转引自吉田精一：《明治·大正文学史》，同兴社 1987 年，第 227 页。

发展了个性的自由。所以，少年时代，佐藤春夫的自我意识很强，在当地文学爱好者主办的文艺讲演会上，津津乐道地大谈自然主义，给保守的教育界强烈的冲击，被认为是“危险的反抗儿”，曾受到无期停学的处分。

1910年中学毕业后，到了东京就读庆应大学文学系预科，师从评论家生田长江和诗人与谢野铁干，参加了后期新诗社的活动，并结识了与谢野晶子，接受了他们的古典情绪和唯美的浪漫主义的熏陶，磨炼自己的感觉，追求超越现实的本能的美，并由此而激发了他的唯美诗情。他初期的诗的风格，十分接近《昴星》的唯美诗风，充满了世纪末的颓唐色彩。从他到东京的翌年起到1913年年底《昴星》停刊止，他一直是这份杂志的主要诗歌作者。他所写的一些诗作，具有反社会、反封建道德的倾向，最典型的是《愚者之死》（1911）和《悼乃木大将的话》（1912），用讥讽反语，写出诗人对社会的责任感，以及对专制和旧道德的愤懑之情。

1914年佐藤春夫在庆应大学中途停学，对绘画产生浓厚的兴趣，他的画作入选二科会展出。这期间，他与一位女演员同居，一度迁居神奈川县都筑郡中里村。1920年中国之旅归国翌年，佐藤春夫爱恋其挚友谷崎润一郎之妻千代子，谷崎与春夫一时达成“让妻”的协议，后来谷崎反悔，取消协议。佐藤春夫为此与谷崎润一郎绝交，怀着失恋的悲伤心情，继小说处女作《西班牙犬之家》（1916）之后，写了小说《受伤的蔷薇》（1916），并将他从事十年的诗作，汇集出版了处女诗集《殉情诗集》（1921），序文写道：“在人生的路途上，来到爱恋的小小阴暗的林影下，我的思绪愈发落寞，我的心犹如败落在棚架下的蔷薇在呻吟。心中的事，眼中的泪，意中的人，儿女之情，极其困扰着我，多少让我偶尔成诗。”这部《殉情诗集》表现的“物哀”、“风雅”甚或“风流”的古典美，引起了诗坛的注目。在同时代的作家中，他与芥川龙之介、谷崎润一郎同时被认为是通晓古典的作家。由于他对日本传统的美是非常敏感的，故素有“第一古典抒情诗人”之称。

佐藤春夫在《“风流”论》（1924）中所论的主要内容是：所谓“风流”，是“醉心月光”的诗情，是一种无常的美感。这是感觉性的东西，在本质是与近代的颓废相连系的。这种人的须臾微小与自然的悠久无限相对照而产生的无常感，就产生了“物哀”。这是最小限度的生的执著和生的享乐，由此而来的悲哀的享乐，当然就伴随颓废的诗情。同时将人视作自然的一部分，人的意志浓缩到最小的限度，就会创造出接近沉默和虚无的艺术。他的“风流论”特别强调风流的精神是人的意志愈少愈好，即是

人的意志少到最低限度。

佐藤春夫将日本的古典美学——“风流”与日本传统文学的无常感和古代“物哀”美意识联系起来，从新的视角对“风流”做出自己的新解释，强调了“风流”不是意志的东西，而是直感的、感觉的、即兴的东西，是一种艺术的享乐。这一“风流论”成为其唯美主义文学观的基础，在日本艺术思想史上占有一页的地位。

他在《秋风一夕话》(1924)中评论文坛及诸家现状涉及对谷崎润一郎论述时，提出了“伪恶观”，进一步阐明和发展他的唯美主义文学观，主要论点是：(一)文坛有人提出谷崎润一郎是“有思想的艺术家”还是“无思想的艺术家”的问题，他指出：“即使是唯美主义、官能主义，也是一种思想。于人生，以美作为第一价值，或主张认识人生唯有尊重官能而不能尊重官能以外的其他东西，这种态度怎么能够不是思想呢?”因此他的结论是，“润一郎决不能称为无思想的艺术家”；(二)论述构成谷崎润一郎文学的悲剧的两大要素“恶”与“爱”时，他强调了没有罪的自觉，就不存在“恶”的意义；只有将世俗的“恶”正当化，才会由此产生更高的善恶的意义。相反，没有自我解剖、自我省察，就没有思想；(三)论述润一郎的艺术特点就是极度的夸张，并且指出其唯美主义的夸张，不是格外内在性的暗示性的东西，乍看可以发现勇敢的反道德的精神，但仔细地看，作为对社会挑战，绝不是强有力的，只能是一个伪恶家。艺术家的伪恶，与宗教家、政治家的伪善是一样的。

佐藤春夫的“风流论”与“伪恶观”成为其文学论的两根支柱，两者合成，相辅相成，而流贯其根底的是“物哀”。“物哀”是在文学的内部世界展开，不是由外部世界的意志来规范。其中心思想是：艺术是官能的感觉表现，美是艺术的绝对的第一义价值。这种超越现实的、追求本能的美，不是以善恶来区分的。换句话说，外部规范的道德上的善恶与文学内部表现上的善恶不同。他的小说代表作《田园的忧郁》(1918)、《都市的忧郁》(1922)，都充分地体现了这种唯美的精神。

短篇小说《田园的忧郁》的第一稿，题名为《受伤的蔷薇》，前半部分于1917年发表后，作者并不满意，后半部分没有发表，重新改写，第二稿才冠以新题《田园的忧郁》。这是作者与一无名演员半年同居生活体验的写照。小说没有跌宕的情节，也没有执著于平板的现实生活的客观描写，但却用散文诗的形式和主人公的独白体裁，写了一个无为的青年对都会生活的怠倦，带着妻子和爱犬、爱猫，离开都会来到农村，企图将自己

融进平凡的自然中，在田园里过着充满幻想的生活。但不断的降雨，将他推到忧郁和苦涩的深渊。主人公与冷峻的自然没有达到调和，没有达到忘我之境，于是带着苦恼的诗情，咀啮田园忧郁的滋味，发现了庭园几株被虫蚀了的蔷薇，不禁带着宿命感，慨叹道："啊，蔷薇，你病了！"作者的淡彩的妙笔，精细地展现人物心灵的孤寂，也很好地表露他那颗"犹如败落在棚架下的蔷薇在呻吟"的心，尽染了唯美的浪漫色彩。

中篇小说《都会的忧郁》，描写一个文学青年，居于东京大都会看不见阳光的一隅，由于无为，产生一种忧郁的情绪，整天怀疑自己的才能，怀疑自己当演员的妻子的贞操，结果分居，以重建自己的呆板和疲惫的生活，失去了浪漫的诗情。

这两部姐妹篇，将田园和都会的"忧郁"发挥得淋漓尽致，被谷崎润一郎誉为"那种忧郁的一字一句侵蚀着读者的神经"。它们的问世，显示了其短篇小说的创作才能，获得了文学声誉。

佐藤春夫，还以中短篇小说见长。他写了《阿绢与她的哥哥》(1918)、《空寂至极》(1923)、《娼妇玛丽》(1924)、《掬水谭》(1936)等佳作。长篇力作不多，数得上的有《诸神的游戏》(1915)、《更生记》(1929)，以及晚期的《晶子曼陀罗》(1954 等)，作家对后者倾尽了心血，描写了浪漫女诗人与谢野晶子充满爱情欲望的生活，表现了女诗人的奔放与热情、女性的本能与悲哀，洋溢着古典的情趣。作者还以他、谷崎润一郎和千代子的三角关系为题材，写一部题为《三人恋》(1925—1926)的长篇小说，大概是没有驾驭长篇的能力，他只好中途辍笔。

佐藤春夫的文学活动，与中国文学也有密切的因缘，不仅翻译介绍了中国名媛的诗集《车尘集》(1919)，而且还以中国诗圣李太白为题材创作了小说《李太白》(1918)、根据我国福建、台湾两省广为流传的《陈三五娘》的叙事诗故事创作了《星》(1920)，以及以台湾风情为背景的《旅人》(1924)、《女诫扇绮谭》(1924)等充满奇异的幻想和异国的浪漫情调的作品。在《女诫扇绮谭》后记中，作者表示《女诫扇绮谭》之后，"作者随着时间的推移，渐渐失去浪漫的色彩。代之大概是另外加入什么东西了吧。也许这部作品是最后一部浪漫的作品。"

在《现代日本文学全集》佐藤春夫篇的序中佐藤春夫本人就其文学道路、艺术态度和表现，做了这样的总结："我是个彷徨者，我的道路是逶迤的。时而向南，时而向北，又向东又向西。也许人们常常以为我的鼻子所向不同而感到奇怪。但是，我的道路是一路的。"他在《自选佐藤春夫

全集》第三卷中称“我约束自己，不要有任何文学上的主张和手法上的法则。我的生活，指点了我作品的素材所在，素材教会了我表现的手法。”这正是作家文学生涯的自我写照。

第三节　永井荷风唯美派小说的形成

在唯美主义小说方面最重要的代表人物，就是永井荷风和谷崎润一郎。

永井荷风（1879—1959），原名壮吉，出生于东京小石川金富町的尾州藩家庭。其父对汉学造诣颇深，是知名的汉诗诗人，并曾向福泽谕吉等学习洋学，后奉藩命留学美国。学成回国后，先后在工部省、文部省、内务省和东京书籍馆（帝国图书馆）任职。其母，江户出身，爱好江户戏剧和浮世草子。永井荷风自幼受到家庭的汉诗文的儒佛思想、江户艺术情趣和洋学素养的感化。这样知识型家庭环境，以及父亲的留下一大笔遗产保证了他的生活，这对于荷风走上文学的道路起了决定性的作用。永井荷风本人也承认，父恩对自己作为作家的形成起着绝大的作用。

但是，荷风的生涯又是从叛逆父亲及严格的封建家风开始的。他父母对文学艺术感兴趣是从教养的需要出发，然而从一种职业来说，他们则是轻视文学艺术的。尤其是其父信奉儒教，将封建道德权化，这就不可避免地压制荷风对自由与文学的自然的性情和志向，引起荷风的反抗心理。加上荷风生来体质孱弱，养成一种厌世的孤独感，表现出特别敏锐的官能性的感觉。中学时代开始过着任意放纵的生活。少年的荷风已经写出“别后情怀愁易摧，相思有泪梦低回。桃花落尽人何在，细雨江南春水来”，以及“艳体诗成拂壁尘，竹西歌吹买青春。二分明月犹依旧，照此江湖落魄人”这样充满放荡的诗趣和艺术的快感的诗作。另一方面，他开始埋头阅读近古江户的戏作文学，将其文学爱好倾注在小说上。以上这些都成为决定其后荷风文学性格的重要因素。

1897 年，永井荷风没有考上第一高等学校，其时正好他的父亲辞去官职，出任日本邮船公司上海分公司总经理，他随其父到了中国上海。归国后，进入东京外语学校中国语科后，常常不上学，到各处的剧场、曲艺场、花街柳巷游逛，耽读小说、俳句、汉诗和狂歌，生活更加放荡不羁。

上二年级时，他非常崇拜广津柳浪及其“深刻小说”，折服于柳浪的小说对下流社会的敏锐观察力和精细叙述的手法，产生了对黑暗社会和穷街陋巷的现实描写的极大兴趣。1899 年由于缺课过多而被开除学籍，被监禁在家中，开始埋头习作。写完题为《帘月》（1898）的小说，未经任何人介绍，冒昧登门造访他所景仰的广津柳浪求教，并当了柳浪的门下。同时，他写了《薄衣》（1899）等几个短篇小说，经过柳浪加工润色，留下了当时的“深刻小说”的痕迹。这几篇小说或与柳浪联名或借柳浪之名发表，两次获得了《万朝报》的奖。他根据上海之行的体验，写了短篇《烟鬼》（1900），故事讲述一个烟鬼，为了抽鸦片而弄得倾家荡产，本人沦为乞丐，妻子最后死亡的故事。这是永井荷风第一次单独以自己的名字发表的小说。

1903 年，永井荷风没有考上官立大学，其父为了让他能立足商界，令他留学美国。但他对商业毫无兴趣，却向往法国文化和文学艺术。他不顾其父反对，两次周游法国，直接接触到西方文化艺术，特别是对西方文艺上的人道主义精神，尊重人性和个人主义的精神而感到振奋，并且醉心于莫泊桑、福楼拜的文学和文学精神，从此他的文学观逐渐发生了变化。同时，他身在异国，对故国的感情是非常复杂的，是爱与憎的交织。一方面他憎恶远离的故国那种种旧传统道德习惯的束缚，喜爱在天涯千里的异域里那种放荡孤独的悲愁，另一方面又不时泛起对故国的乡愁和对传统的怀念，在寂寥和忧郁之时，他就取出日本古典名著《平家物语》、《荣华物语》独自坐在炉边，阅读至夜半，对日本传统和近代文化进行反思。其时，日本社会正处在维新后的旧传统的复活与崇拜西方和模仿欧美两种文化思想的互相冲突和交汇的时代，永井荷风受到了东西方文化精神交流的陶冶，并思考如何做出适合当时日本文学性格的抉择。他于 1908 年回国，翌年在《关于〈冷笑〉》中写道：

> 面对乱杂无趣味的明治 42 年的东京生活的外形，尝试进行沉重的批评，叹息很难在这个时代空气中过着安定的生活，同时思考和欲图摸索如何固定在我纯粹的日本特色上。

永井荷风近 5 年的国外生活，首先，促进其自我的觉醒，以实现个人主义为目的，拒绝他人包括自己的父亲干涉自己的生活，力图按照自己的信念和原则来生活和创作。其次，在海外孤独而放荡的生活中，产生了厌

恶结婚的念头，也不能接受西方的恋爱观念，以为“结婚最初带来在生命中最长三个月的感兴，却牺牲一生的欢乐。”因此，以男女的交情作为愉悦，其对象不是良家女子，而总是艺伎、酒馆女招待乃至娼妇，形成自己特有的生活方式和生活感情，为他的创作积累了这方面的生活体验和文学素材。他回国之后，于 1909 年连续发表了《欢乐》、《冷笑》、《美国故事》、《法国故事》、《隅田川》、《放荡》等一系列小说。这一年，是永井荷风小说多产的一年，不仅他的创作力达到了高潮，而且他的创作风格有了新的转变。可以说，作家旅美、法两国回国后的 1909 年迎来第一个小说创作高潮。

他对明治文明的极其蔑视和反抗，比起伦理方面来，更多的是偏重世态风俗方面。这说明他的所持的批判立场，不是要变革社会。所以，他完全站在旁观者的立场来思考明治文明的表面西方化，对它只是轻蔑与冷笑，没有悲哀与愤怒。同时，他排斥当时流行文坛的自然主义的所谓写“真实”的作风，在创作中增加了纤细的感觉色彩，尤其是肉体的感觉色彩。他的这些小说情节简单，有如随笔式的小说或散文诗，又如用丰富的语言描绘出来的画和用雅致的语汇演奏出的音乐。他在《欢乐》中就说过：

> 我只想作为爱‘形’的美术家而活着。我的眼里，没有善也没有恶。我对世上所有动的东西、香的东西、有色的东西，都感到无限的感动，以无限的快乐来歌唱它们。

根据这一指导思想，《欢乐》描写了一个小说家从 16 岁到 20 岁期间，先后与护士、艺伎和他人的妾三人相恋，苦恼于艺术与恋爱纠葛的故事。作家没有自然主义作家那样原原本本地描写“真实”，然后剖析其罪恶，却采取象征的手法，尽力渲染其享乐和唯美的气氛。在这里，“没有善也没有恶”，唯有一颗“糜烂的欢乐的心和诅咒对生的一切束缚的心”。[①] 在这篇小说里，他还通过人物，表示了这样的艺术观：“不论传播和鼓吹什么主义，都只会产生虚伪的方便和夸张，以及狭隘的排他思想。如果是热爱艺术的话，就不会强迫人去理解艺术，而让想理解艺术的人去理解就足够了。”

---

① 《早稻田文学》的推荐辞，转引自吉田精一《永井荷风》，樱枫社 1979 年版，第 71 页。

永井荷风由此逐渐形成自己的唯美艺术观和象征的技法，《冷笑》的问世，就是其重要的标志。《冷笑》描写一个继承其父银行遗业的现代型绅士小山清，感到人世间尽充斥着愚昧无聊的东西，于是想找来追求江户情趣的作家吉野红雨、歌舞伎剧作者中谷丁藏、商船会社事务长德井胜之助、南宗派画家桑原青草等五人，聚在一起像昔日的江户八笑人那样冷嘲热讽、咒骂这些东西。可是，集会当晚，青草、中谷因故不能出席，最后三人对这些东西既不赞成也不反对，却各自发表了许多享乐至上的高见，谈到兴致时，打开香槟酒一饮而尽。

永井荷风本人对这部作品作了这样的解说，他在《关于〈冷笑〉》中写道："《冷笑》不只是歌颂享乐主义的作品。毋宁说，它是叙说享乐主义的主人公在风土的空气中，无奈地想进入川柳式的达观和悟生之境的苦闷与悲哀"。在这里，作者荷风已经流露出在日本小说走向近代化，正在破坏过去的文学模式，又未能找到替代它的新的文学模式的苦恼心情。他以此思考为基础，作为其确立唯美的人生观和文学论的根据之一。

《美国故事》、《法国故事》，分别描写了一个日本游子在美国和法国的放荡生活，充满了陶醉于异国情绪和享乐的气氛，以及对儒教封建道德的批判精神。在《归国者的日记里》，他指出："明治文明的整体是建设在虚荣心之上的"，"在明治的政治，教育、美学的一切方面，只是向国民极其粗劣地介绍欧洲文明的外形。"同时，他不仅止于此，还尖锐地批判了日俄战争之后，日本"一夜之间制造出的杂乱光景"。尤其是收入《法国故事》中的《放荡》和《异乡之愁》，通过异国放荡生活的欢乐与悲愁，来讽刺和嘲笑日本近代文明的肤浅性和虚伪性，批评日本扼杀人的感情的实情。他还强调艺术到了同国家不相容的地步才可贵，食物到了同卫生背戾的地步才产生真正的味儿。当局查禁了《欢乐》和《法国故事》两部作品，永井荷风的小说更加引起读者的注目，还博得一些读者的同情。

永井荷风于1910年4月担任庆应大学教授，讲授法国文学，以及主持《三田文学》杂志，成为唯美派的主导者，培养了在其周围的许多新进作家。他主持的《三田文学》与森鸥外主持的《昴星》、高浜虚子主持的《杜鹃》、武者小路实笃主持的《白桦》、夏目漱石任主编的《东京朝日新闻》文艺栏等一起，结成反自然主义的强大的阵营。永井荷风作为唯美主义的先驱小说家而活跃在文坛的第一线上。

在永井荷风创办《三田文学》的1910年5月发生所谓"大逆事件"，

翌年1月，在权力当局处死幸德秋水之后，政治权力进一步推行专制主义。已有多部小说遭到当局查禁的永井荷风，更深感当局忌讳西方文化思想，为了避免蒙受笔祸，也随之停止了在《三田文学》上连载的《父恩》。他在《文具盒里的秃笔》中声言“我要舍弃主张的艺术而走向趣味的艺术。”这成为荷风有意识地改变自己的创作方向——追求江户情趣的一个重要的外在原因。

后来荷风在随笔《烟花》（1919）和1919年4月6日的日记中就这个问题这样写道：

> 1911年，在庆应私塾上下班的时候，我中途在四谷街经常看五六辆载着囚犯的马车驶向日比谷法院。在我迄今见闻的世上的事件中，还从来未让我产生过这样厌恶的心情。我既然是个文学家，就不能对这一思想问题保持沉默。小说家左拉不就是为了就德莱菲斯事件呼唤正义而亡命国外吗？然而，我和世上的文学家都一言未发。我不由得感到难以忍受良心的苦痛。我就我自己作为一个文学家而觉得极大的羞耻。从此以后，我就想不如将自己的艺术品位降到江户戏作者那样一种格调。

从这段话可以看出，这时期，永井荷风既以自己的方式表示了对绝对主义的不满，由于他又没有勇气和力量大胆面对眼前的冷酷的现实，只好采取消极忍受、自暴自弃的态度，来取代过去那种对明治社会和文明批判的激烈的诅咒声、讪笑声，埋头追求乡土文学和戏作文学，追求江户情调。正如加藤周一所说，这时候的永井荷风“从历史和社会的康庄大道退下来，绕着小路去拣拾江户文化的残映。”①

此外，永井荷风从憧憬西方转向追求江户情趣还有一个内在的原因，就是荷风企图用唯美主义的方法，来反抗日本明治时代肤浅的近代化，显然是对传统与现代都缺乏自觉的认识，存在一定的片面性，不可能获得他所期待的效果，他只有嚼咽着挫折的烦恼和苦痛。他曾经说过：

> 昔日西方近化思潮最先让我受到刺激与兴奋，而现在一味让我嫌恶与绝望。……我不顾虑现时文坛的趋势，不问国之东西，

① 加藤周一：《日本文学史序说》（下）中译本，开明出版社1995年版，第359页。

> 不论时之古今，唯欲寻求最接近我的东西，并安于此。……如今我主动远离进取的机运。所幸的是，假如我的戏作者的气质，让所谓现代文坛的激进者所嫌恶和排斥，此也是我之本意。

> 我壮年游欧美，一度醉心于西方文化，没有顾及东方典籍，并束之高阁。及至渐老，深悟其非，始折读古书。①

永井荷风这两段话，充分说明荷风向往西方文化、憧憬法国文学，只是其文学的起点，而不是终点。他对西方文化和文学有了深入理解之后，就慨叹日本未能真正理解西方文化思想的精髓，始终停留在表层的模仿上。他明白为了超越模仿的阶段，必须摸索日本自己的东西。开始对本国文化和文学产生冲动和自觉。他对江户时代的文化和文学的本质产生共鸣，在反省和批判日本近代化方面，转向内面化，毫不关心日本近代化的肤浅的内外因素，而更多地把注意力投向陋巷的风土人情上，更加深入观察和探索艺伎世界的风俗和人情，转向对江户艺术的思慕和探求，这是他的文学的必然归宿。

他认为其美的激情受到江户情趣的强烈刺激，是通过江户时代的一切人情风习来体味的。所以，他在《冷笑》中写道，“今天所追求的东西，不是什么主义，而是希望能够触摸到对特别的乡土空气的敏锐而新鲜的感觉……是希望能够补充具有日本特色的东西”。也就是说，他的回归传统、回归日本，首先是思慕江户时代的烂熟的文化，喜欢戏作文学和歌舞伎，其次是对乡土美抱有敏锐的感觉和艺术的激情。他表示过，他想再现作为他的出生地的过去的东京，将人物和背景就配置在隅田川，结果他的目光自然地落在与过去和传统有着历史联系的“江户文化的残映”上。他的这一艺术思想，在写《隅田川》（1910—1911）时就已初露端倪。

小说《隅田川》中的主人公长吉，有违母亲让他当官吏出人头地的愿望，不用功学习，却把心思放在自幼相识的艺伎小丝身上。他考试落第，虽然想过自杀，又没有自杀的勇气，淋了一场大雨，患了伤寒住院，还念念不忘小丝。只有当俳句家的舅父能理解他的心情。舅父心想：他能成为一个演员与小丝结为连理。心里呼唤着：“你不能死啊，我陪伴着你！”作

---

① 此句写于1926年，当时作者48岁。转引自《大正的作家们》（1），英宝社1955年版，第35页。

者的巧妙之处，是将本是平淡无奇的故事，编织在隅田川的风物和人情之中，展示了沿川的四季景物变迁和川岸平民区的风习，并融入江户时代那些守旧的人情和陋巷的零落面影。这种追怀的乡愁与故事的哀伤的抒情性融为一体。正如作者在《隅田川》（第五版）序中所说的："可以说，这一篇小说是以隅田川的荒芜风景驱动作者视觉的象征性幻想为主构成的、写实的外面的艺术。同时，这篇小说又是不断追求荒芜美的作者难以抑制的主观倾向，通过隅田川的风景让其抒情诗的本能外发而寻求象征的、理想的内面的艺术。"

继《隅田川》之后，永井荷风在小说创作方面开始将他的视线转向花柳界，写了《新桥夜话》（1912）、《妾宅》（1912）、《散柳窗夕霞》（1913）等，都是以花柳巷的生活作为主题，以再现江户情调为目的的风俗小说。与此同时，他的兴趣也投向江户艺术尤其是歌舞伎、浮世绘的研究，于1912—1913年期间发表了许多有关评论文章，后汇集出版了《江户艺术论》（1920）。他通过这些评论活动，从江户艺术的纯粹美的观照中，发现它的新的艺术意义和价值，就更加执著于对江户情趣的热烈追求。

当永井荷风从江户艺术，特别是江户花柳界的千姿百态中，发现了"在恶德的谷底里那美丽的人情之花与香泪之果"之后，他产生了更大的艺术冲力，更有意识地进一步深入花柳巷的世界，仔细观察和描写那个世界的风俗人情，并通过其外与内再寻回传统的江户文人的趣味。从这时候起，他发表了几部长篇小说，其中《比本领》（1916）、《五叶箬》（1918），将江户情趣更加艺术化，永井荷风小说创作也进入了一个崭新的阶段。

以新桥的花柳界作为舞台的《比本领》，以作为女主人公的艺伎驹子和菊千代、君龙两个艺伎比本领抢客为主线而展开故事情节，驹子的客人吉冈老爷被菊千代的色相抢走，他的情人濑川被君龙的金钱夺去，她在肉体和金钱的"比本领"中失败了。驹子准备离开烦躁的都会躲避到乡间去。这时，吴山的当艺伎馆老板的妻子猝死，吴山就让驹子接手经营这艺伎馆，她如梦初醒，心中充满了喜悦与悲哀。作者描述这个故事的时候，没有采取旁观者的态度，而是移入自己的感情，采用嫌恶和讽刺的笔法，揭示花柳界人情的表里和心理，立体式地反映了这个特殊社会一角物欲横流的世相和艺伎命运的悲哀。

这部小说的问世，形成了永井荷风小说的独自风格，文坛反响强烈。

佐藤春夫积极评价说："这是一部集荷风氏过去的艺术所具有的一切优点而浑然一体的作品"，谷崎润一郎对佐藤的评语也给予热情的肯定。文学史家吉田精一写道："的确，荷风的诗、讽刺、感情和趣味等一切都凝聚在这一作品里，在这一点上作为荷风的客观的写实小说，应推代表作的首位吧"；"可以说，《比本领》飘溢着近代的哀愁。这是从作者个性自发产生的特色。"①

小说《五叶箸》的主人公鹈崎巨石是个平庸的画工，却成为帝室技艺院的内山海石家的食客，靠所作的拙劣的画落款署其师海石之名出卖，勉强度日。其时，内山家发生了这样一桩意外的事件：知事大须贺与妾所生的女儿蝶子嫁给内山的儿子阿翰，蝶子目睹阿翰放荡不羁的生活，就出家逃走。鹈崎发现了蝶子，把她带回内山家，从而意外地博得怕家丑外扬而有损其名誉的知事大须贺的青睐，并意外地受到的优裕的物质待遇和招妓的游乐享受。然而，蝶子却从此意外地感染了阿翰的梅毒，最后病逝于医院。作家通过几个"意外"，以冷彻的笔，客观地揭露了上流社会各色人物的色欲、物欲、名誉欲三欲横流的自私、欺瞒和虚伪的腐朽现象，以及下流花柳社会的风俗和生活的表里，进行或讽刺或谐谑的抨击。

这两部作品的问世后，永井荷风的小说创作一度比较沉寂。这时期写了一些随笔集和剧本集。

第四节　最高杰作《濹东绮谭》

30年代中期以后，日本随着走向侵略战争的道路，更加强化绝对主义。永井荷风在其文学性格愈发地受到时势的压抑之下，写了被称为他一生的最高杰作《濹东绮谭》（1937）。这是继《冷笑》之后，在报刊上连载的以东京最具代表性的陋巷玉井为背景的新闻小说。永井荷风从1932年开始就踏足玉井的花柳街，对陋巷进行观察和采访，可以说这是作家长期深入花柳世界体验生活的结晶。

这部小说以第一人称写了"我"——作家大江匡准备写一部题为《失踪》的小说，为了搜集素材，深入玉井的陋巷，在濹东的妓馆与阿雪邂逅，彼此建立了深厚的交情。阿雪虽然不完全了解"我"的身份，猜测

① 吉田精一：《永井荷风》，樱枫社1979年版，第121页。

他是个从事秘密出版事业的人。但她最后却非常认真地爱上了"我"，并想终生委身于"我"。可是，"我"根据自己过去的经验，觉得他们的感情再发展成结合，就会失去恋爱的诗趣。所以，当"我"感到阿雪对自己的感情是非常认真的时候，就抱着依依不舍的心情离开了阿雪。这时候，正是夏末初秋之际，"我"做诗吟咏了初霜即将到来时仍挣扎着活存下来的蚊，给故事的结尾留下了余韵。

在永井荷风笔下的阿雪，虽然沦落风尘，但她的心灵和人格仍然是美的，灵魂的深处仍然保持庶民的血统的善良。她想依靠自己的力量来改变自己的处境，没有丧失人类普遍的感情。由此不难看出作者是站在良知与道德的立场上，对阿雪表现了发自内心的同情，以及通过花柳街女人的沦落生活，对所谓明治文明生活进行了批评。也就是说，他是一方面带着批评的心情，一方面又抱着同情心来描绘这种景象的。他在书中就发出慨叹："在堕落的深渊里，也可以大量采集到瑰丽的人情之花和芬芳的泪水之果。"

在这部小说里，永井荷风为此调动了传统的"物哀"审美情趣，以悲哀、怜悯和同情的心，姗姗道来地叙述了主人公与陋巷女子一段遭遇和悲哀离别之情。在这里，作者慨叹在中上层的人们中已经悄然消逝了的人情，而在最下层的女人们中却还保留着。同时，他充分发挥了在一些随笔中所形成的独自个性，在叙述故事之中，夹杂写了时代的风俗和四季的推移，增添了几分都市风物的色彩，以及陋巷的人情和风趣。特别是作者使用丰富的语汇和细致的笔触，勾勒出玉井陋巷的景象。比如，水沟的臭气、蚊子的嗡鸣等等，这不仅明显地刺激主人公"我"的感觉，再现已经逝去的往昔的幻影，而且有力地烘托出像阿雪那样生活在那里的底层的沦落人的悲苦生活。特别是故事与军国主义发动战争的进展同时发生，更加让人感到这种生活的悲苦和虚无的孤寂，就像在萧瑟的秋风中送来的一股淡淡的哀愁，客观地浮现出当时的世态与人情。《濹东绮谭》的问世，显示了永井荷风的小说富有更深层的内涵和在艺术上趋于更加成熟。永井荷风之写《濹东绮谭》，与其时的谷崎润一郎之写《细雪》、川端康成之写《雪国》一样，是当时文学界对时局的一种消极的"艺术抵抗"的产物。

战争期间，在全国一派战争氛围下，文坛的一片战争噪声中，"遵从文学"甚嚣尘上。当时多数文学家遵从军国当局的政治需要，发表了支持战争的作品或所谓悼念"战争牺牲者"的文章，永井荷风没有同流合污，

连一个字也没有写，他始终闭门避世，保持沉默。战争末期，他对战争给自己生活带来的苦难和愚者的战争狂热，偶尔怀着悲痛的心情发出几声感慨、嘲骂与冷笑。比如，他在 1944 年 8 月 14 日的日记写道："秋暑日甚。哀惜黄昏空悲切。每晚受到近邻广播的困扰，与此等好喧嚣的愚民一起生活，就如同坐牢一样痛苦。盼美军早到来。"在战争结束前夕，他在《罹难日记》记载希特勒、墨索里尼之死时，注有"天网恢恢"句，流露了对法西斯头目的嫌恶和注定失败的下场。

第五节　谷崎润一郎的文学道路

在唯美派两大家中，如果说，永井荷风的文明批评略偏于伦理的话，那么谷崎润一郎则相反，他对于明治文明的批评精神是薄弱的，更多是从反伦理、反道德出发的，即反封建伦理道德对于性与爱的压抑，以追求恋爱自由为其主旋律，讽刺因循守旧的封建遗风和表露对压制人性的不满。他以自我和人性的解放为基调，展现了对女性美和官能美的绝对忠实，企图以此来拒斥一切旧有的价值观念。

谷崎润一郎（1886—1965），生于东京日本桥蛎壳町，其父事业失败，自幼过着贫苦的生活。小学毕业后，由于家庭经济拮据，无法上中学。他的父亲对他说："立身出世不一定只有依靠学问，没有学问同样可以当富翁"。他听后泪流满面。因为他自幼最嫌恶的第一是当军人，第二就是当商人。但他不灰心，非常勤奋读书，学习英语和汉文，并受到老师稻叶清吉的特别教育和指导，接触古典，倾倒于《雨月物语》、西行的和歌集《山家集》，喜爱定家的和歌、上田秋成的作品，并习汉诗，培养汉学的素养，却未能如师之愿学些伦理宗教哲学，而急于写小文章给《学生俱乐部》、《中学世界》等杂志投稿。16 岁，他得到稻叶清吉老师的特别关照，才能进入府立一中继续就读，在作文方面已经可以运用丰富的汉语词汇，而且行文流利自然，成绩全班首屈一指，受到了表扬。他所写的评论文章思路清晰、词汇丰富。他模仿尾崎红叶、幸田露伴的文风写的文章，刊登在《校友会杂志》上，已开始显露他的"神童"的才能。

这时候，谷崎润一郎为了补助贫困的家计，由老师介绍到了精养轩主人北村家当了学仆兼家庭教师。他给别人当佣人使唤，产生一种屈辱感。尽管如此，他在班上仍是快活明朗，因成绩优异而得以跳班。提前毕业

后，于1905年考入第一高等学校，攻读英国文学。在校期间，继续写作短篇小说《哈巴狗的葬礼》、《模糊的记忆》，并在《校友会杂志》上发表。后来他与北村家的小女侍者相恋，他给小女侍的情信，被主人发现，遭到解聘，他便住进一高的学生宿舍。所以，他也承认自己具有“神童”和“鬼面”的两重性格。

1908年，谷崎润一郎考入东京大学国文系。1910年大学三年级期间，就开展文学活动，进一步发挥了他的文才。这一年，他与小山内薰、后藤末雄、和辻哲郎等创刊第二次《新思潮》，由岛崎藤村任顾问。谷崎润一郎在创刊号上发表了处女作史剧《诞生》和评论夏目漱石的《门》的文章，从此文思一发而不可收，相继分别在《新思潮》、《昴星》和《三田文学》上发表了短篇小说《文身》（1910）、《麒麟》（1910）、《少年》（1911）、《帮闲》（1911）等。尤其是大型杂志《中央公论》刊登了他的《秘密》（1911），获得好评。《早稻田文学》评选当年优秀作品时，谷崎润一郎的《秘密》被选上，评语是“他的笔有一种巧妙地变为虚构而似自然的力。显示他从出奇而产生的迫人的才华。只是他的作品里虽有魅人的奇和力，还存在感触人生第一义的真正意义淡薄之弊。尽管如此，这位作家作为最新进的一个，有其特异的地位，则是毋庸置疑的”。

这个时期最值得注目的，是《文身》和《麒麟》二作，其主题都是突现“一切美的东西都是强者，丑的东西都是弱者”，极力地礼赞美，礼赞官能性的美。《文身》描绘文身师清吉“得到了光辉的美女的肌肤，刺入了自己的灵魂”的故事，即文身师倾注了自己的生命，在一个年轻美女的背肌上，纹上蜘蛛图案，翌晨美女入浴，苦痛难忍，清吉却发现在晨曦的映照下她的背肌显出一种妖艳的美，并被自己创造出来的这种绚烂人工美的魅力所倾倒。《麒麟》则取材于中国古典，描写了孔子向卫国灵公宣讲王道和施善政，灵公远离了私生活方面的欢乐，引起了灵公的夫人南子的不满。南子便利用美酒和肉欲等种种所谓“夺魂术”来诱惑圣人孔子，最终未遂。但是灵公却无法抗拒南子的肉体魅力，又再次回到欢乐的私生活里。最后孔子离开了卫国。这是纯属虚构故事。这些故事，都是企图通过错乱的心理，在丑恶、颓废和怪异中求其美。谷崎润一郎这种摇荡官能所创造的美，在很大程度上成为决定其后谷崎润一郎小说世界的重要因素。

在《麒麟》的荒诞故事里，孔子与南子之间存在的灵公，曾对其夫人南子说：“我憎恨你。你是个可怕的女人。你是要亡我的恶魔。”于是，谷

崎润一郎借题发挥，写了《恶魔》（1912），用一种悖于常理的、令人作呕的手法描写了主人公用舌头舔其恋人擦鼻涕用过的手绢，来寻找“潜藏在人间的欢乐世界里面的这样秘密而奇妙的乐园”，即寻找官能、感觉的刺激，以及从自我虐待、自我摧残中寻求变态的快感，以朦胧、淡化自己对现实的苦恼和虚无感。在这里，作者完全否定感情的普遍性，排除判断美的种种感情要素，以官能感觉来代替感情而超越美以外的任何价值，包括伦理价值和道德规范。

可以说，谷崎润一郎这些小说的特色，一是通过受女性虐待而获得快感；二是在残酷中展现女性的美，反映了他作为一个唯美主义者，对“恶”的追求是非常彻底的。于是，他从此便有了“恶魔主义者”之称。

吉田精一说：“谷崎润一郎的作风是以空想和幻想作为生命，意味着不涉及现实的正道。用一句话来说，就是罗曼蒂克。这意味着他通过不应有的世界，恶魔般的艺术，发挥了使读者陶醉的魔力”，而且“他的空想和幻想比较缺乏变化，专同肉体和感觉紧密结合，却不飞翔到观念上”。[①]

永井荷风就谷崎这些早期的作品群极力推举，并写了《谷崎润一郎氏的作品》一文，称赞道：“迄今，明治现代文坛无一人能亲手或未曾想过要亲手开拓艺术的一个领域，而谷崎润一郎氏却完成了，并取得了成功。换句话说，谷崎润一郎氏完全具备现代作家群中任何人都没有的特别的素质和技能”。永井荷风在文中还列举了润一郎小说的三个特征：第一，是从肉体的恐怖中产生的神秘幽玄，是从肉体的残忍中反动地体味到痛切的快感。第二，是完全反映都会的事，从江户到成为东京的都会是谷崎氏的思想的乡土。广而言之，谷崎润一郎氏的作品可以说完全是乡土的。第三，是文章的完美性。当时仍无名的谷崎润一郎由此一举成名而登上文坛。

1910 年刚步入文坛，但由于欠交学费而被学校当局除名的谷崎润一郎，继续将其小说创作推向另一个新高潮。他的《金色之死》（1914），通过一个美貌的少年冈村从沉溺于所谓快乐的生活到企图建设一个理想之乡，来实现自己的艺术理想，最后完成“金色之死”，以赞扬生与艺术的一致性。在《饶太郎》（1914）中，作者塑造了一个追求嗜虐快感的主人公饶太郎，当女方愈爱他，他就愈渴望女方更残酷地拷打他，使他达到亢奋的倒错快乐的恍惚状态。他说过：“美比善多余，与恶一致”，暗示唯美

① 吉田精一：《耽美派作家论》，樱枫社 1981 年版，第 165 页。

的宿命达到了极点。

谷崎开始苦恼于艺术与人生难能一致，已经感到在自己的艺术世界里不可能实现其文学理念的统一。于是，在《为父者》（1916）一文中表示，他一边“肯定和赞美‘恶’的力量”，一边“不断地受到良心的威吓”。在这种矛盾的心态下，他总结了生活与艺术的关系，说：

> 对我来说，第一是艺术，第二是生活。最初尽可能使生活与艺术一致，或者努力试图让生活隶属于艺术。我写《文身》、写《被弃之前》、写《饶太郎》的时候，我认为这似乎是可能的。或者至少在某种程度上，我极其秘密地过着我的病态的官能生活。于是我感到在生活与艺术之间存在难以忽视的差距，这时我企图为了艺术，至少要有益地消耗生活。我想，我的大部分生活都是完全为了我的艺术而努力。我的结婚也可以解释为终究是为了更好更深刻地表现我的艺术的一种手段。也就是说，比起生活来，更优先于艺术。只是在今天，这两者存在轻重之差，一时难以完全分割。我的心思想艺术的时候，我憧憬恶魔的美。我的眼反观生活的时候，我受到人道警钟的威胁。因臆病而刁横的我，不能一来就继续这矛盾了的两个心的争斗，迄今往往走上歧路。

在“这矛盾的两个心的争斗”之下，谷崎润一郎的《槛褛之光》（1918）所歌颂的就是一个丑陋的女乞丐身上所隐藏的美，就是说女乞丐虽然具有一般乞丐的一切丑恶，然而在丑恶之下另有妙龄女子所共有的那种容貌之娇艳、肌肤之光泽，显示出一种“槛褛之光”的美的魅力。作者以此来宣扬其丑恶抑制着美，而艳美却要战胜丑恶的主题思想。以此总结和实践作为基础，他用更理论化的形式，强调为艺术而艺术，文学的唯一机能是表现官能美的理念。因此，他在《回忆东京》中写道，“我从来是不关心政治的，我只是关心衣食住的模式、女性美的标准和娱乐场所的发达”；“所谓思想，无论多么高尚也是看不见的、感受不到的、思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体。”在这个基础上，他在《金色之死》中提出：“艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感。因此，艺术不是精神的东西，而完全是实感的东西。”这就是说，他舍弃了其他的美的基准，完全以官能的享受作为所有美的客观标准，并不断反复地运用这一标准来指导他的小说创作。除上述

诸作外，他还相继写出像《情窦初开》（1913）、《阿艳之死》（1915）、《魔术师》（1917）等同样沉湎于女性肉感美或变态性欲的小说。

在这种背景下，他写了自传体小说《异端者的悲哀》（1917）。此前一年他写过两部含有自传性要素的短篇《神童》和《鬼面》。《异端者的悲哀》这部小说的故事描写主人公章三郎与胆小的父亲、爱虚荣的母亲和患肺病的妹妹一家四口，住在一间狭窄的臭气熏天、甚至“腐蚀人的骨髓”的陋室里，过着极端困苦的生活。他慨叹这四铺半席的陋室不能相信是“以万物之灵长自豪的高尚的生物栖息地”，对人生几乎绝望而沉沦到不幸的绝顶。他对人生绝望之余，对道德也无动于衷，他自嘲“天生就是道德性麻痹的狂人”，过着放荡不羁的生活。但是，章三郎却又梦想着过王侯般的奢侈生活，于是在他的妹妹逝后两个月，他发表一篇以妖艳的噩梦作为素材的、甘美而芳烈的恶魔的小说而走上文坛。这个作家连恋爱也看作是“渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而绝不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标”，是个彻底的利己的享乐主义者。

小说主人公章三郎，实际上是谷崎润一郎的分身，他的利己的享受主义的结果，致使他的三次婚姻以失败而告终，最后不得不致函其弟表示后悔结婚。作家本人承认，他生活的大部分包括结婚生活“都完全作为我的艺术了”。所以可以说，这是恶魔主义的宣言，也是“异端者的悲哀”。

谷崎润一郎本来对西方的艺术并不抱多大的兴趣，即使在日本文艺界已经热火朝天地时兴法国画家高庚的裸体女像画，追求西方文化情趣的时候，他对西方文艺思潮是持冷淡的态度，却把目光投向东方的中国和印度。但是，在西方的虚无和颓废思潮泛滥之下，在他苦苦地渴望女人的肉体和追求官能的快乐之下，他对西方的态度有所改变，认为在自己的国土上已寻找不到他所憧憬的美，而在遥远的西方拥有伟大的艺术。于是开始对西方的艺术产生兴趣，一度倾倒王尔德那种反对世俗的道德和习惯，在恶魔的、倒错的世界中追求美和快乐的艺术主义精神，并以这种艺术精神作为其“恶魔主义”的理念支柱，企图从“恶”的力量中发现他所追求的美的对象。

谷崎崇拜西方的思想，在《德探》（1915）中发展到了极端，他力数西方文艺的“直率而宏伟地歌唱人生的悲哀和欢乐”，表示自己“突然受到强烈的崇拜西方热所袭击，感到涌起一种像颤抖似的兴奋”，从而形成

这样一种观念："必须接触西方或依靠同化来开拓自己的艺术"。他甚至说："为了满足我的渴慕，如果可能，我要到西方去。不，与其到西方去，不如彻底变成他们国土的人，有决心埋骨在他们的国土上的觉悟，移居那里，这是唯一最好的办法"。

尽管谷崎润一郎如此憧憬西方，但由于家境贫困，他没有机会像永井荷风那样到西方直接体验西方的文化，只好于 1921 年迁居横滨本牧外国人居住区，间接地体味纯西方式的生活。对西方一度达到狂迷的程度。他虽然曾一度憧憬过西方，但是他毕竟没有亲自到过西方，没有直接接触西方文化，对西方文学是近乎不理解的。同样，他虽然也向往过东方，把目光投向中国和印度，但他对东方文化传统却缺乏自觉的认识。相当一个时期，他的小说创作仍在东西方文学的十字路口徘徊。

第六节　创作的转折与《春琴抄》

谷崎润一郎以 1923 年发生关东大地震、东京和横滨成为废墟为契机，迁居关西，不知不觉间被古都奈良和京都之美所征服。尤其是 1926 年他重访中国，到上海之前，以为上海一定具有与北京一样的东方魅力，可是第一次亲自目睹当时十里洋场的上海之后，便产生一种厌恶"崇拜极坏的西方"之情，于是在《上海见闻录》一文表示："要了解西方，非到西方不可。要了解中国，则非到北京不可。"他从东西方文化比较中，进行反思，逐渐地重新认识东方的传统。以《各有所好》（1918—1929）、《痴人的爱》（1924—1925）问世，成为谷崎润一郎诀别恶魔主义和回归古典美的标志。直至晚年，他一直思考着从西方回归东方传统的问题，更集中地关心日本古典的艺能和纯日本的东西。正如他在《关于艺能》中所说的：真正的文学，就是"我所谓的'寻找心中的故乡的文学'"。从此，他的小说创作风格发生了很大的变化。

谷崎润一郎的有代表性的小说，主要产生在这个时期的。除了《各有所好》、《痴人的爱》之外，还有《卍》（1928—1930）、《吉野葛》（1931）、《盲人物语》（1931）、《刈芦》（1931）、《春琴抄》（1933）等，都是充满了传统的情调，赋予东方的神秘的色彩和幽玄的美，体现了对传统的新的追求。

《痴人的爱》写了主人公河合让治崇拜西方，被一个混血女子娜奥美

的肉体魅力所征服，从旧的束缚中解放出来，追求自由恋爱，甚至自甘受虐，对娜奥美奉献上一份“痴人的爱”。《各有所好》描绘富家出身的主人公波斯要本人崇拜西方，可以容忍染上西方生活方式的妻子另有情人，而自己却沉醉于木偶净琉璃的世界，从木偶小春身上幻想着传统中永恒的女性美的面影，以及再发现传统的美。《卍》则描写作为大阪律师柿内孝太郎之妻柿内园子，与同一画院学画的光子发生同性恋，而孝太郎又受到光子的诱惑，光子又已有情人荣太郎，从而展开四人异常的纠葛关系。最后，荣太郎为了复仇，将此事公诸新闻，园子夫妇和光子三人殉情。只有园子生还，于是怀疑这是自己的丈夫和光子两人之间默契的结果。这些小说所表现出来这种自动受虐、同性恋的变态意识，通过微妙的阴翳显露出来，充满了离奇的神秘色彩，收到了这类题材所难以料想到的艺术效果，同时直接或间接地表露对回归传统的诉求。

谷崎润一郎在《痴人的爱》中为什么将崇拜西方的让治称做“痴人”？在《各有所好》中还将波斯要对妻子外遇、自己沉醉古典称做“各有所好”？唐纳德·金这样解释道：“谷崎将让治规定为‘痴人’，全都是暗示他终于要从崇拜西方时代摆脱出来的事实。”“《各有所好》的主人公斯波要与谷崎一样，过去是迷恋西方的男子，但不知不觉间，又被诱回到孩提时熏陶的深刻的世界。各有所好——这是讽刺又被日本传统美所吸引的主人公那种心态的主题。”①

所以，其后谷崎润一郎的小说，虽然大多还是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好奇，而且比起描绘精神上的受虐狂来，更注重描绘肉体上的受虐狂。他企图从官能性的自我陶醉中，发现东方式的神秘的幽玄，来创造一种东方式的感觉美、虚幻美，追求日本传统中的“永恒的女性”之美。

《春琴抄》就是比较具有典型意义的名作，它写了出生在大阪道修町的一个女孩子阿琴，9岁上双目失明。阿琴成为女琴师，教授比她大4岁的佐助学习三弦琴，佐助也有志于音曲之道，两人遂结成师徒。阿琴便得春琴之名。21岁的春琴怀了孕，人们认为其对象是佐助，春琴加以否认。不久，姿色绝伦的春琴在新购得的宅邸入浴，不知何故，面貌猝然变得丑陋了。佐助为了保持他所爱慕的春琴的美的形象，用针刺瞎了自己的双眼。之后，佐助双手扶地对春琴说：“师傅，我已经瞎了，一辈子看不见

---

① 唐纳德·金：《日本文学的历史》第12卷，中央公论社1996年版，第300、310页。

您的脸了。”春琴问道：“佐助，是真的吗?”然后沉默了半晌，佐助感到这是一生最大的幸福。

可以说，作者笔下的春琴和佐助的爱是真实的爱，又是理想的爱。同时，它反映了作者认为美应该是眼睛所看到的、视觉官能所捕捉到的，这种美一旦消失，要保持其美的唯一办法就是毁掉产生美的生理感觉之源——眼睛，使美幻觉化，在幻觉中将美置于人工的乐园，即所谓追求“凄惨的快乐”。谷崎本人在《异端者的悲哀》开章就说：“他愿意徘徊在睡眠与觉醒的中间世界，尽可能地在半意识状态中摇荡，朦胧地眺望着美丽的白天鹅的幻影，让他的心灵体味一种不可思议的喜悦和快乐”。作者的唯美追求，抱有强烈的主观热情，所以他创造了一种摇荡情绪的气氛，沉溺在官能和耽美的虚构世界、梦幻般的美的世界。

在《盲人物语》和《刈芦》中，作者则欲图通过物语的形式、活用古典文体中所凝练出来的日本语美的传统，编织出这样两个故事来：前者由主人公盲人法师弥市讲述自己年轻时，奉侍小谷城，城主浅井与织田信长不和，小谷城沦落后，浅井自戕，他的美貌妻子阿市与三个姬一起被带回到信长身边。弥市仍奉侍其左右，并对她产生一种偶像崇拜之情。当阿市嫁到柴田胜家后，北庄城池陷落时，两人与城共命运。弥市背着一个姬子逃到城外去了。后者的主人公“我”在秋月下的湖边酌酒咏歌时，芦苇丛中出现了一个男子，这个男子向“我”讲了一个故事：他的父亲芹桥慎之助年轻时为寡妇阿游的美貌所倾倒，并向她求婚。阿游却促成他与自己的妹妹阿静结了婚。阿游却与一个造酒厂老板再婚，在巨椋池畔别墅生活。后来芹桥家家道中落，阿静故去。父亲慎之助在每年中秋名月之夜，都带着他到巨椋池畔，透过别墅的篱笆来窥视阿游的姿影。这些作品，一方面表现了浪漫的倾向，另一方面又显示了古典式的哀愁色彩，并加以调适，企图统一地把握这个两方面，创造出另一个新的向古典倾斜的艺术天地。

谷崎润一郎在这个时期的随笔《饶舌录》（1926）中，开始关注“东方主义”，在东西方文化中徘徊。在随笔集《阴翳礼赞》（1933）中则更热烈地表现出其回归传统的审美意识的愿望。他在文章中首先强调了引进西方文化要加以改造来适应民族传统的重要性，他写道：

> 固然，引进外国的文明利器无可厚非，但为什么不重视我们固有的习惯和生活情趣，略加改良以适应我们的传统呢？真是令

人慨叹！

谷崎还巧妙而详尽地通过从平安时代的小说、和歌、室町时代的能乐、镰仓时代的《平家物语》、江户时代的木偶净琉璃、歌舞伎，以及民族乐器三弦等传统文学艺术到日常生活的种种所陶冶出来的审美情趣，与西方相关文学艺术及日常生活的种种相比较，强调了日本民族审美的独特性。其主要论点是：（一）礼赞阴翳，強调所谓美，不是存在于物体之中，而是存在于物体与物体所造成的阴翳之中，犹如夜明珠只有放在昏暗中才会大放光彩一样，如果离开阴翳的作用，就不会产生美。"（二）礼赞崇高肉体，强调了崇高的精神与崇高的肉体的统一，尤其赞赏日本平安时代文学中所反映的崇拜女性的精神。（三）礼赞日本风情。他表示年轻时憧憬西方，但年老以后，在各方面都留恋日本，处处都会引起对日本的历史和传说的追忆，向往日本历史中的美的遗产。

在传统的触发下，谷崎润一郎对美的观念发生了根本性的变化，超克恶魔主义，产生了一种对日本文学的古典美的冲动。从 1939 到 1941 年前后花了近三年的时间用现代语翻译《源氏物语》。翻译这部古典名著是一项光大传统的巨大文化工程，是需要占去大量的创作时间的，尤其是作家正处在创作旺盛时期，如果不是对日本文学传统美的倾倒之强烈和深切，是不可能下这样大的决心来完成的。而且从 1951 到 1954 年又重新翻译了一遍，出版了《新译源氏物语》。这项《源氏物语》现代语的翻译工作，对于谷崎润一郎后期的作品产生了不可忽视的影响，直接成果就是于 1943 年他开始创作长篇小说《细雪》，只连载了两回，就被军国当局禁止发表，续写并完成是战后的事了。

第十三章　白桦派与新思潮派的小说世界

白桦派的新理想主义——白桦派的小说家们——新思潮派的新现实主义——小说大家芥川龙之介——新思潮派的小说家们

第一节　白桦派的新理想主义

在近代小说史上，与自然主义兴起的同时，就存在以夏目漱石为代表的写实主义，以森鸥外为代表的浪漫主义，以及稍后以永井荷风为代表的唯美主义等反自然主义文学流派。一批欲图冲破“闭塞时代”空气的青年，并不满足后期自然主义和唯美主义在人生观上的虚无主义，文艺观上的艺术至上主义，以及对社会态度的非政治倾向，而接受了二叶亭四迷、岛崎藤村、夏目漱石等写实主义的很大影响。与此同时，从明治末年到大正初期，西方文化进一步涌入日本，传播甚广。在哲学领域，受到西方哲学的影响，出现了西田几太郎的《善的研究》（1911）所主张的“纯粹经验”到“绝对自由的意志”，也即“是指所谓理想”与“精神的扩大”的论点，以及和辻哲郎、安倍能成、小宫丰雄等人所提倡的文化主义和人格主义。在文学艺术方面，托尔斯泰、歌德、惠特曼、尼采、柏格森、梅特林克、泰戈尔、李普斯等人的著作，以及塞尚、凡·高、罗丹等人的画作广为流布，传播了西方自由主义、个人主义和人道主义的思想和艺术精神等等，这也为诞生新的文学做好了精神上的准备。

于是，一批青年作家举起反自然主义的旗帜，于1910年和1914年先后掀起白桦派的新理想主义和新思潮派的新现实主义文学运动。但是，两者反对自然主义的出发点不同，是向着两个方向推进的。白桦派是对自然主义的“无理想”的反叛，主张恢复理想，故称新理想主义。新思潮派则

是对自然主义的"无技巧"的反叛，主张恢复技巧，故又称技巧主义。也就是说，他们从不同角度批判自然主义的无理性、无技巧性和无社会性，对自然主义特有的缺陷进行正当的冲击，成为大正文学的两支主要的潮流，白桦派、新思潮派与唯美主义一起，迎来了近代小说史上三派鼎立的时代。

白桦派文学运动主要由一批贵族、资产阶级出身的二十多岁的青年作家，于1910年创办《白桦》杂志而掀起的。这一作家群家境优裕，不愁吃穿，毕业于贵族学校——学习院，过着特权、安逸、没有职业的生活，以艺术为天职，专事文学创作，作为发挥自己、扩张自己的所在。而且他们登上文坛正是处在明治末期、大正初期资本主义上升期，他们比别人抱有更强烈的优越感和自负感，对人生观和世界观充满乐观、进取和理想的精神，不满足耽于物质的生活世界，而追求一种更高的主观的精神世界。

白桦派文学运动之初，他们只是从不满于自然主义的纯客观态度和唯美主义主观的消极性出发，并没有统一的文学主张，他们在《白桦》创刊词中就宣言：

> 白桦是用我们小小力量耕耘的小小田地。我们在这互相谅解的范围内随意种植我们的东西。……但我们不知道今后如何种植，如何利用这块田地，就让读者抱着好奇心去看白桦的未来吧！

白桦运动发起人之一武者小路实笃在《白桦运动》（1910）一文也直言："社会上虽然将我们称作白桦派，但我们不是由于有同一的主义、主张和立场走到一起的。各人有各自的立场。我们只是朋友，有互相同化之处互相同化了。但是，不同之处始终都是不同的。不过，别人看来，白桦的人们有白桦人的色彩。但我们无论在什么地方都要求忠实于自己。我们也互相议论、互相批评，但互相尊重彼此的立场，不想成为清一色。所以有的评论家说，白桦派作家的文学性格是："十人十色"。[①] 由此可以看出，白桦派的作家们不是一开始就有共同的"运动意识"的。

白桦派的思想基础是理想主义和人道主义。在文学观念上直接受世界理想主义和人道主义思潮的影响，当时尼采的"自我扩张论"、倭铿的伦

---

① 转引自伊豆利彦等：《日本现代文学史》，三一书房1954年，第176页。

理能动主义、柏格森的“生命冲动论”、利普斯的“神人概念”、马蒂尔兰克调和论的命运观，以及泰戈尔、托尔斯泰的人道主义等等，都对白桦派新理想主义的形成和发展都起到了诱发和促进的作用。作为白桦派主将的武者小路实笃形象地说，“我们在精神上成了世界之子”，所以从这时候开始，日本近代文学“不仅将外国文学、思想作为技巧，而且作为真正的生命来吸收和消化。”① 因此《白桦》杂志不仅限于文学，其视野及于整个文艺，比如出版过罗丹特辑、一度筹划兴建美术馆等。唯有绝不涉足社会和政治的问题，比如在《白桦》创刊的同时发生了幸德秋水等的“大逆事件”，其他文学杂志都给予极大的关注，只有《白桦》杂志完全没有触及。白桦派同人，除有岛武郎外，对社会政治问题大都保持一种孤高的态度。生田长江发表《自然主义前派的跳梁》（1916）一文，批评白桦派运动是“愚呆和过分天真”，他们只不过是“自然主义的前派”。武者小路实笃进行反驳，双方展开了争论，引起文坛的注目。白桦派同人乘大正民主思潮之势，更加加强了他们所主张的理想主义、人道主义的倾向。白桦派运动进入全盛期，除了《白桦》杂志之外，周围还拥有几十家卫星杂志，在社会上产生了广泛的影响。

白桦派的主要成员有小说家武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎，以及长与善郎、有岛生马、里见弴等。其后诗人千家元麻吕、剧作家仓田百三、洋画家岸田刘生也参加了这一派。

白桦派的基本特色：

（一）尊重人的个性和肯定自我肯定，主张人的价值是艺术的源泉。

白桦派首先认为人的主体和价值、尊严是至高无上的。他们以人为中心、人高于一切的理想，要求尊重人性、人的生命创造力和发挥人的自由意志。武者小路实笃在《白桦运动》一文中指出：“白桦运动是尊重自然的意志、人类的意志、探讨个人应如何发挥自己的运动”，“不以个人为基础，则将一事无成”。所以“人类的发展，首先必须是个人的发展”，“我认为文学是个人的工作，这才有意义”。这可以看作是白桦派运动的宣言，也可以说是指导白桦派运动的纲领。

所以，白桦派以忠实自己、发挥自己作为文学创作的出发点，以艺术始于表现自己，终于表现自己，作为其最高艺术批评的标准。也就是“白

① 见吉田精一：《明治大正文学史》，东京修文馆 1948 年，第 281—282 页。

桦派的艺术观始终是彻头彻尾地建设自己和建构自己”。[①] 他们采用自我投射的方法，从多角度凝视自我的内部，从内部自我中吸取灵感，创作艺术和评价艺术。可以认为，白桦派作品的中心思想就是“发挥自己”，在肯定自己、表现自己方面是毫无矫饰，毫无不自然。武者小路的《他的妹妹》之表现发挥受命运压制的个性要求，《友情》之肯定自然的意志和人的本性与自我；有岛武郎的《一个女人》之描写觉醒的女人冲破传统道德和社会伦理的束缚勇敢地发挥自我，作为自由人而存在；长与善郎的《项羽与刘邦》之宣扬相信自己的力量、肯定自己的意志和命运的不可抗拒等等，焦点都是集中在努力揭示忠实于自己，祈求个性自由发展，以达到自我完成的目的上。有岛武郎在《不惜夺爱》中就说：“人生活的极致要求，就是自我的完成。完成社会，也就是完成自我。自我完成终究是社会的完成。”如果说，夏目漱石立下的座右铭是“则天去私”，那么，白桦派的人则相反，是以“则天立私”[②] 作为其信条，是理想主义的个人主义，以实现自我的积极个人主义为其人生目的的。说白桦派的人是自我的守护神，也许不会言过其实吧。

（二）肯定人生，以善为本，主张“为人生的艺术”。

白桦派从肯定个人出发，承认人性中的善，并以善作为其人道主义所追求的最高理想。可以说，白桦派的人道主义是建筑在肯定人生之中来寻求理想之至高内容：“善”即人类、正义和爱的基础，并成为其艺术的全部真髓。所以，白桦派对艺术的态度，既反对自然主义的“无解决”，又反对唯美主义的“玩味艺术”、“为艺术而艺术”，而提倡“为人生的艺术”。他们“立私”，始终彻头彻尾建设自己和塑造自己，“目的是使自己更善，从而达到比单纯的美更美，比单纯的真更真。所以，他们重视存在于内容的价值，而不徒具形式。长与善郎就指出：“今世无论人如何都没有理由轻视而应尊重人道主义。正义在世上获得势力之时，人道主义才没有必要。人道主义是以正义为目的的。”[③] 他们强调的正义，就是人生的理想——善，即从人生的意义上来评价一切艺术的价值，培育精神要求的艺术。

---

① 赤木桁平：《白桦派的倾向、特质、使命》。收入《近代文学大系》第58卷《近代评论集》（2），角川书店1975年版，第134页。

② 高田瑞穗：《反自然主义文学》，明治书院1963年，第138页。

③ 转引自本多秋五：《白桦派的文学》，新潮社1960年版，第130页。

但是，白桦派这种人生至上主义，是将人生与社会截然分割不加入任何社会的因素，武者小路实笃在《文艺与社会》一文就写道："文艺必须涉及人生，但是不一定涉及社会。决不涉及社会反倒接近真实。……新闻记者的工作是写不涉及人生的社会，而文艺之士则没有必要写不涉及人生，是完全背向社会，不含社会、阶级、现实政治的观念，并不受它们的制约的。他们实际上没有体验过人生的艰辛，没有体验过噩运，更没有也不想去体验自己与特定的政治思想的结合，所以他们对人生表现出一派乐观的色彩。但他们所使用的"人生"、"命运"这些概念，只不过是他们自己思考中自我的概念。正如久野收、鹤见俊辅指出的："对白桦派的许多人来说，（他们）与女佣的肉体关系，就是最初的深刻的人生问题。如武者小路实笃、里见弴、志贺直哉、有岛生马等，一方面抱有人道主义的理想，一方面又抱有'小少爷'的实感，不能不懊恼地就抛弃对方，也不能继续地对对方负责。"① 举个具体例子来说，志贺直哉所谓的"人生"、"命运"，只不过是指"自己是祖父的儿子"，即为背负着祖父与母亲的乱伦而生下自己的命运的苦恼而已。

白桦派从过去日本文学的重视客观世界转向重视主观世界，从物质的人生观转向精神的人生观，抱有肯定的、乐观的人生态度。

（三）强调"调和"与"和谐"，以无抵抗作为其文学的中心思想。

白桦派面对烦恼的人生，站在超阶级的立场上，企图努力寻找减少人生与社会的不合理现象，使自我的发展和社会的发展调和为一。因此，他们在主观上不积极参与社会的变革，而志向调和与社会的对立。武者小路实笃就相信个人与自然、与人类的非对立性，强调发挥个性与"自然的意志"、"人类的意志"是一致的。他在《白桦运动》一文竭力地主张："通过个人和个性、发挥人类的意志，这是今天人们心中无数的问题，但是不了解这一点，就不了解白桦运动。"因而，他信仰"存在于社会和人的自然性的调和"，"将社会调和在自然之中"。他的剧本《人间万岁》就是这种"调和论"的典型之作，突出宣扬了"调和是一切优点，不调和是一切缺点"。志贺直哉的小说《和解》、《暗夜行路》等，都留下了他调和论命运观的落影。

他们的调和思想从文学、伦理而及生活。武者小路实笃用自己的财产

① 久野收、鹤见俊辅：《日本的观念性——白桦派》，收入《现代日本的思想》，岩波书店1978年，第22、28页。

购置土地创办“新村”，有岛武郎让出自己的土地建设“共生农园”，（原称“共产农园”，因当局禁止而采用此名），让佃农共同耕作，经营着一种所谓“各尽天职”的原始共产主义式的“调和生活”，自己甚至到“共生农园”从事体力劳动 8 年，并以此开展一种新的精神运动和新的生活运动，以精神为中心的自我来调和以物质为中心的社会之间的矛盾，建设一个劳动与艺术活动的理想之乡。可以说，白桦派的尊重自我、尊重个性也好，肯定人生也好，其特质显然是附带调和社会发展的条件的。

武者小路实笃用一句话来总括白桦派的特色，他说：

> 白桦的特色，可以认为是在于发挥自己。自己期望，别人也期望忠实地最大限度地发挥自己。这是白桦的方向，即不以人的生命视作手段，也不想随自己所欲来改变它，而期望所有的人都忠实地发挥自己，可以说这就是白桦。

白桦派的理想主义文学是以人道主义、民主主义和个人主义作为基础的。他们不满于后期自然主义和唯美主义主义对人生的虚无绝望的态度，轻蔑他们在实际生活中追求享乐的逃避人生的卑俗性，认为这种倾向削弱人的意志、感情和思想，是不道德的。他们相信人的生命最具无限的创造力，积极发挥自我的积极性和主观战斗精神，对于粉碎套在社会和文学上的封建枷锁和一扫文坛的沉闷迷惘的氛围是起着积极作用的。芥川龙之介在《那时我的事》中评价说：白桦派的作家们“打开了文坛的天窗，让清爽的空气吹了进来。”应该说，白桦派确立近代的自我，个性和肯定人生的热情，是反对封建主义的遗制、反对旧价值秩序，表达了继续完成明治维新未竟的资产阶级民主主义的强烈愿望，反映了资产阶级上升期市民社会和文艺的向上的气氛，感情和理想，注意艺术的良心和艺术家的气质，并在文艺上发挥了“十人十色”的特殊个性，创作倾向各有侧重。

但是，白桦派新理想主义的基础——自由主义受到社会、经济基础的限制而十分薄弱，个人主义思想未充分成熟和发达。另一方面其理想主义是以超阶级的人格价值作为重要的社会结构基础，从超阶级的立场出发，来规划人的关系——自己与人类、自己与自然、自己与命运的关系，却忽视其中包含的社会、阶级、政治的因素。因而，他们没有背叛阶级，疏远社会，绝对重视个性，以期待自我解放和完成，结果只能像中村光夫所指

出的：这是“在文坛的一种温室装置中进行的完全自我解放”①

随着日本社会阶级斗争的尖锐化，社会主义思想的传播，社会主义运动和工人文学、无产阶文学运动的先后展开，这种特质的消极面，就更加明显地暴露出来。他们一方面不满于自己的阶级，一方面又竭力调和阶级、社会的矛盾；一方面同情无产者，甚至宣布“土地私有越来越没有理由存在”，一方面又声称他们“不是肯定一切，也不是否定一切”，而“顺应自己所走的路来进退”；一方面表示放弃自己的贵族、资产阶级特权，一方面又表现出露骨的特权意识，说什么“不能为了对穷者的同情而放弃优者自己的使命”等等对立的两重性格，其致命弱点，就是没有彻底与自己的阶级和阶级观念决裂，而采取一种阶级调和的态度，一种观念性、空想性的对待现实的态度。

这些弱点的集中表现，就是有岛武郎的《一篇宣言》（1922）。这篇宣言这样写道：“我是在第四阶级以外的阶级出生、接受抚育和教育，因此我是第四阶级无缘众生中的一人。我绝对不能成为新兴阶级的成员了。”“今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来统治阶级的人，正如黑人无论怎样用肥皂洗刷也还不会失为黑人的道理一样。”他并且为自己的文学立场所苦恼，表示“有的第四阶级以外阶级的人主张第四阶级文艺”，他“断然不能采取这种态度”。

社会主义文学运动率先批判了白桦派淡化社会性和强化个人主义的一面，白桦运动的影响开始逐渐减少。参加白桦派的其他一些作家，如江口涣、藤森成吉、中条百合子（宫本百合子）等切身感受到白桦派新理想主义的思想和文学的极大局限性，先后放弃新理想主义而投身新兴的新思潮派的新现实主义，以及其后兴起的无产阶级文学的潮流之中。而以横光利一、小林秀雄为代表的现代艺术派的势力逐渐抬头。1923 年关东大地震之后，9 月《白桦》杂志以出版悼念有岛武郎专辑的形式宣布停刊，至此白桦运动的历史使命也就完成了。

第二节　白桦派的小说家们

白桦派有代表性的小说家是武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎，以

① 中村光夫：《日本近代小说》，岩波书店 1977 年版，第 143 页。

及长与善郎、里见弴等。

武者小路实笃（1885—1976）处在白桦派指导的地位、人称白桦派思想家，他生于公卿华族家庭，入贵族学校——学习院就读。父亲早逝，寄养亲戚家，他开始接触《圣经》和托尔斯泰的著作，倾注于它们在文艺上所表现的人道主义精神，尤其是托尔斯泰对待战争与和平的思想，视战争为罪恶而加以否定的精神。他甚至模仿托尔斯泰穿朴素的衣服、冬天不取暖、一日一餐，乃至与志贺直哉两人徒步作“困苦的旅行”，以体验穷人的生活。

在自然主义兴起的1906年，考入东京大学社会学系，翌年与同时从学习院出身进入东大的文学爱好者志贺直哉、木下利玄等组织“十四日会”，从事课余文学活动。武者小路实笃为了专事文学创作，上东大一年后说服母亲，让他中途退学。这时候，他写了不少感想文、诗和小说，并结集出版了《荒野》（1908）。同时，由他主持的“十四日会”，创刊了《望野》杂志，这便是《白桦》杂志的前身。当时，他对待文学的态度是存在矛盾的，有时他说自己不能为艺术献出自己的一生，有时又说自己除去文艺工作，不知道还有什么可使自己成长的路。他除了从事文学创作之外，对绘画也产生极大的兴起，写了许多画论，赞美东西方的大画家。这也反映了他对人生与文学艺术关系的态度。

武者小路实笃在《白桦运动》一文中比较全面论述了人生与文学的问题，其主要论点是：（一）他强调热爱文学，就要忠实自己的艺术良心。这就要求通过自己来实现人类的意志、自然的意志。（二）他主张从事文学的目的之一，就是将自己的内心活动铭刻人类，将爱奉献给读者，并接受读者的爱。文学作品之感动人心，就是因为最正直地遵从人类的意志从事工作。（三）认为文学的价值，与个人的价值是成正比例的。如果个人没有作为个人的使命，那么文学这种东西就没有价值。作为个人只有得到最出色、最完善的发挥，才能产生真正的文学。（四）他赞美天才，认为受人类的意志支配而从事工作的，都可以称做天才。最后，他特别强调：“我们使用人类爱、人类的意志、内心的要求这些语言，也许时常被人嘲笑。但是，没有这种要求，就不能产生文学。……与此同时，没有内心的要求，文学也是不能产生的。然而，这种要求有各种各样。重要的是，这种要求是强烈的、纯粹的。这种要求微弱、其他要求就强烈时，其作品就或堕入通俗，或变得肤浅。也容易成为虚假的东西。……因此，要写出优秀的作品，重要的是爱人类的生命，担忧人类的命运。这不仅对人事，而

且对自然和其他的兴趣深切也是必要的。"

值得注意的是，武者小路实笃在《六号杂感》（1910）概述了白桦派的理论主张：（一）只有通过发挥个性，自己才有存在的价值。（二）从事不能发挥个性的工作，是侮辱自己的。（三）不发挥个性的人，本身就是侮辱一切。（四）自己喜欢的人，都是发挥个性的人。（五）去掉个性，个人就没有尊严。

概括地说，武者小路将发挥自己作为人生的最大目的，大胆地肯定个性，相信个人的意志可以升华为人类的意志，并可以在艺术上找到实现这种理想之道。在他的这种人生观和文艺观的指导下，他的前期创作积极肯定人生，并且对自己抱有绝对优越感。代表作品《天真的人》（1910）、《没见过世面的人》（1912）等，描写主人公崇拜理想的女性，充满自信地与美貌少女热恋或单相思，虽都失败了，但自己还在鼓舞自己，宣称"自己是个男子汉！自己是个勇士！自己的工作是伟大的！自己鼓舞自己未来要成为一个勤奋家。"他在《他三十岁》时（1915）中甚至说"不知道世上有比自己伟大的人"。这种信仰自己的精神，一直贯穿在他的剧本《他的妹妹》（1915）、《人类万岁》（1922）、《爱欲》（1926）等，塑造了众多"不知绝望的、明朗幸福的"、"相信爱、相信美、善、真一致的"，或"追求人类永恒的理想的"人物形象，热烈地礼赞生命的力量。这期间，他还写了长篇小说《幸福者》（1919）、《友情》（1919）和《一个男人》（1923）等。

这时期，武者小路实笃受托尔斯泰人道主义、理想主义思想的影响，并选择1918年11月14日人道主义艺术的创造者罗丹的生日，在宫崎县日向地方建立了他的理想之国——新村，与300名支持者在"新村"劳动，过着"原始共产"的生活。在《新村的生活》和《就新村问题的对话》中武者小路谈及这一运动的意义时就说道："我们皆兄弟，互助互爱，致力于完成自我。我们从现社会的漩涡中，从现社会不合理的扭曲秩序中摆脱出来，在新的合理秩序下重新生活。"他还说："幸福是在我们内在的个人本能与社会本能的完全调和中产生的"，"所以，同社会的调和要调和到最大限度"，以达到"发挥个人的才智"、"发挥个人的天职"。

在作者提倡、建设和住进"新村"的第一年写就的《幸福者》中，讲述了这样一个故事：法师在教授一批偏僻乡村的僧弟子，其说教的内容，一是关于寺院的必要性；二是关于受到神所爱的人；三是关于幸福的人，传布"最幸福的人是与神同在"的思想，很明显地是指责了世俗化的

僧弟子。僧弟子憎恶其“师”，对“师”恶作剧，先让一个患麻风病的乞丐造访“师”庵，“师”让他使用了自己的食具和寝具；他们后让一个似是娼妇的女人去诱惑“师”，女人为“师”的品德所打动，成为“师”的崇拜者。最后，“师”庵被人放火，众僧弟子合力扑火，并重建“师”庵。但“师”却突然无影无踪，只留下被世俗势力扼杀了的“师”的幻影。作者通过法师的人格力量和信仰的泛神论，宣扬正义、善行和爱都是美的东西，在美的东西中有神在，在真正的艺术品中有神在。

《友情》代表白桦派的新理想主义的恋爱观和友情观，它的主人公剧作家野岛暗恋友人的妹妹杉子。野岛向挚友大宫谈了这件事，大宫抱着真挚的友情祝福了野岛。大宫经由野岛认识杉子后，也逐渐为杉子所倾倒，爱上了杉子。当大宫发现杉子也爱自己，悟到这样会背叛对野岛的友情，便决计离开日本到法国去。杉子写信给远在巴黎的大宫，表明她感到野岛对她之恋，只是一种“勉为其难的困惑”，野岛虽赞美她却不想理解她。最后杉子为了与大宫结婚到了巴黎。大宫用小说的形式写了自己无可奈何地背叛了友人的故事。这个故事以主人公野岛在日记中写下“我自己好不容易地忍受了孤寂。难道今后还必须忍受吗？我已是孤身只影的人。神啊，助我吧！”这样一句话就结束了。其主题突出了自然赋予的东西是不可抗拒的，爱情最终战胜了友情。

长篇小说《一个男人》描写了主人公三岁时，他的父亲说过如果有人好好养育这个孩子，他“将会成为一个世界的人物”这句话，给他很大的勇气和力量。青年时期，他对自己是不是“将会成为一个世界的人物”，有过幻想，也有过动摇。他有时相信自己有这个可能性，有时又不信自己有这种可能，这一思想的矛盾困扰着他，他曾陷入苦恼之中。不过，他有了这句话，一生总相信自己的命运，相信自己生命的存在。对一切“限定”挑战，不限定于特定宗教的“信仰”，而追求“无限定的生”。壮年时期，他回顾父亲的这句话，觉得这句话强烈地暗示了自己的命运，并成为其自我形成的基础。作者详细地叙述了自己从接受托尔斯泰的影响，创建“新村”，以建立尊重生命、调和人类爱和美的“理想国”和“自然的意志”的实验场这段生活，以及又从托尔斯泰的影响摆脱出来，形成自己的“获得充实的生命”的“发挥内心的要求”的思索轨迹。实际上，这是一部自传体小说，以艺术的形式，栩栩如生地记录了作者自己的人生的历程，作者也就是这样“一个男人”。

1926 年，武者小路实笃发表小说《爱欲》后，离开了“新村”。“新

村”时期是武者小路小说创作的高峰期，也是取得最大艺术成就的时期。可以说，没有“新村运动”，就没有这样一个时期。所以有学者称他是文学与“新村”的孪生儿。

从1926到1936年是无产阶级文学全盛期，新感觉派等现代艺术派与之对峙，占据着文坛的中心位置。武者小路的新理想主义立场和作品主题、风格与时代不甚适应。在这近10年里，武者小路实笃文学几乎完全被否定，没有报社、出版社向他约稿，成为他的小说创作空白时期。

这期间，武者小路实笃赴欧旅游，实现了他寻访欧洲美术馆的梦，写了许多评论绘画的文章。1939年之后，执笔写了《爱与死》（1939）、《晓》（1942）等屈指可数的少量作品。他已经无法再恢复昔日文坛的地位。这时候，曾经是个积极的反战论者的武者小路实笃，却用他的笔协助日本帝国主义发动的侵略战争，极力赞美和支持这场侵略战争，说这是为人道、为真理、为正义、为世界同胞的战争。战后伊始，他在《致麦克阿瑟元帅》中极力要求维持天皇制，表示所谓“只要陛下，不要美国军队”，还在战后最初的长篇小说《逍遥的人们》中，通过女主人公的父亲的嘴，对女主人公说出这样的话：你的恋爱对象“什么样的人都可以，但必须是拥护天皇制的”，表现了他所坚持的政治立场。因此，1946年7月被宣判为G级战犯，至1951年才被正式解除。这时期，他所发表的《空想先生》（1949）、《真理先生》（1949）等，其笔下的人物，完全脱离现实生活，说教式地宣扬爱和美，制造童话式的理想人物形象。也许是企图为了弱化其被整肃前的强烈的政治性格，又走进与战后现实完全对立的、并不存在的理想世界。

志贺直哉（1883—1971），出身于宫城县石卷町世代奉仕相马藩主的名门，自幼举家迁往东京祖父母家，入学习院就读，期间受教于内村鉴三长达七年之久，接受内村鉴三在文艺上的人道主义思想的影响，培养了他强烈的好恶感和正义感。1906年考入东京大学英国文学系，两年后转国文学系，志向当小说家。于1908年写了处女习作《一天早晨》，记述了祖父三周年忌辰的早晨，主人公信太郎由于头晚写作至深夜未能起床，祖母指责他不孝，他与祖母发生小小的口角，最后和解的故事。这种“纠葛、对立、调和、和解”的模式，成为志贺直哉小说框架的雏形。在这之前，他还写了短篇小说《到网走去》，描写一个母亲拖儿背婴乘火车到网走，在车厢里受到邻座的人亲切照顾的故事，投稿《帝国文学》，未被取用。1910年中途退学，与武者小路实笃、有岛武郎等创办《白桦》杂志，积

极推动“白桦运动”。《到网走去》才在当年《白桦》杂志上发表。其后，他又发表了《为了祖母》（1912）、《母亲之死与新的母亲》（1912）等，以其多彩的创作手法，写了对祖母的爱、对亡母的思慕、对父亲再婚的心情，以及与父亲在人生、艺术问题上的最初对立等。志贺的文学正是从这里出发的。

志贺直哉因在选择从事小说创作道路，视察足尾煤矿事件，以及与女佣婚姻等问题上，与其父产生了隔阂，父子长期不和。志贺直哉离家辗转各地，几度计划要将与父亲不和事件和这一不愉快事件所带来的苦恼进一步尽情地写出来，但写着写着，笔头运转不能自如。直至他与康子结婚及他们的长女死后，于1917年才与父亲达成和解，结束青年期的不安定生活，他才“超越私情”，将这段经历的最初素材文学化，写了多篇自传体小说。最具代表性的是《和解》（1917），这篇作品以冷静的态度和现实主义的手法，描写了主人公与其父从决裂到和解的经纬，对于骨肉亲情和对父亲的抗拒进行了自省，并着意突凸显了人与大自然的静观，以及人与人和解重要性的主题。

也许化解了与父亲的不和，心境平静，此时他发表了《在城崎》、《老好人夫妇》、《一对父子》等众多小说，与前期的小说比较有了很大的变化。最具代表性的作品是《在城崎》，主人公乘坐山手线列车出了事故，到但马的城崎温泉疗伤时，看见蜂群中的一只小蜜蜂，在它的伙伴没有注意到的情况下死去、一只老鼠被扦子扎在颈上死去、一只在岸边岩上的蝾螈被他扔石头恐吓时命中死去，主人公便生起一种哀寂的感情，观察着这三只小生命的必然的和偶然的不同的死，联系到自己偶然的不死，思考着“活着的和死了的不是两极，两者没有多大差别”的问题。可以说，作者对于这种平常小生命的生与死的观察，不是停留在表面层次上，而是用心来观察，用心灵来感受，用一种东方式的感伤性透彻地表示了一种对生与死的深刻的意义、对将人导向调和世界的异常感动以及暗示性地表达自己对人生的观点。

《在城崎》虽是一篇小说，但却只是平常小事的素描，既没有戏剧性的情节，也没有严密的结构，可也算是一篇精美的随笔。可是说是随笔，它却含有小说的各种要素，运用了小说的种种艺术手段，对生活的容体做出真实的再现，又在事实的框架内发挥了自己的想像力，以更自由和更活跃的艺术手段，创造出独特的小说艺术世界。

志贺直哉以短篇小说见长，唯一的长篇小说是《暗夜行路》。小说从

1921年开始连载，中途一度中断，至1937年完成，前后花了十五六年的岁月。这部长篇小说包含了此前他的自传体小说和其他一些作品的素材。可以说，它是集作者一生创作的大成。小说描写主人公谦作在母亲死后，与祖父的妾阿荣一起生活，开始志向文学，当他发现自己对祖父的妾产生了性意识的念头后，便到足道旅行去了。在足道期间，他难忍孤独与寂寞，写信向阿荣求婚。阿荣不答应。此时，他知道了自己不是父亲的儿子，而是祖父的儿子，且听闻父亲知道自己向阿荣求婚后，便将阿荣逐出家门，便立即返京。谦作移居京都后，与直子相恋而结婚，喜得的贵子出生七个月后便夭折。此时阿荣在天津经营的艺伎馆失败，经朝鲜回国时，谦作赴朝迎接阿荣，其妻直子与他的表兄发生了关系。他虽然原谅了妻子，但在感情上还转不过来，此时又为阿荣所动心。他为了摆脱母亲和妻子的过失所造成的苦恼，净化自己的混沌生活和自我的精神，便又外出旅行与伯耆的大山的自然邂逅，寻求一种和谐的氛围，以达到自我的心理平衡。他经过自我主义的修炼，身心融进了大自然，寻觅到"通往永恒的路"，进入一个包容善与恶、幸与不幸、光明与黑暗的调和世界。故事结尾：谦作下山后就因病逝去，直子赶来，紧握着死者的手，死者的脸好不容易充满平和与宁静的气息。

从这样一个故事，可以看出这是作家自己的生活经历和人生体验的写照。作家本人也说过："很难说明到哪儿止是作者自己，从哪儿起是小说里塑造的人物。"① 但作家是在生活真实的基础上，作了艺术的虚构，而不是实际生活的原本记录。比如作品中有关谦作与父亲的对立是作者的生活真实，而谦作的出生秘密问题则是虚构的。作者在其中贯彻了自己的强烈感情和个性。他以冷彻的目光，观察了这种家庭内部以母亲的乱伦和妻子的过失为中心的复杂的人际关系，却有意识地淡化伦理问题，只依靠自己的感受性，一味精细而圆熟地描绘了他们相互的心理反映。同时，他着力挖掘主人公心底里对人性危机所产生的心理动摇、彷徨和苦恼，以及反省自己的心境，并将作家本人的道德观、宿命观和主人公净化了的自我精神统一起来，塑造了一个达到典型的东方式的求道人物和这个人物的深刻自觉的形象。作家以大山的黎明景色之美，作为全书的压轴，不仅烘托出整个故事终末的平静的氛围，而且展现了最终达到"无"的谛念和东方式

---

① 转引自西乡信纲等：《日本文学史》中译本，香港生活·读书·新知三联书店1979年版，第327页。

的清澄美、调和美的境地。

志贺直哉的小说，很少与大社会环境发生联系，一般都是孤立于与世隔绝的小社会——家庭内部，甚或个人的内部世界，来寻找一种保持人性的危机和自我内部安定的平衡机制，追求一种统一在健康表面而内里却从分裂到调和的理想世界。而这种分裂的统一者归于“人类的意志”，最后乃至归于“人类的命运”。在这篇小说里，他通过主人公谦作的日记就此写下这样一段感想：

> 我们知道人类即将灭亡。但是，我们对生活丝毫也不绝望。甚至感到潜藏这种思想的时候，就会生起难以忍受的寂寞。然而，考虑到无限而引向奇异的寂寥心情，则是一种与之不同的感受。实际上，我们一方面承认人类的灭亡，一方面在感情上又不能接受。毋宁说，这一事实是不可思议的。这样，另一方面我们又急于寻求尽可能的发达。结果我们有时候就希望不为地球的命运殉死，这种巨大的意志对任何人来说都是无意识地起作用的，难道不是吗？

在这里，志贺直哉通过概念性的语言，表述了他的生活与艺术的基调，就是“人类的意志”的观点。因此，在小说里，他没有着力思索他的道德观，而是托于观念性的语言的旋律，来表现忠实于自己内部意志的内里的调和的理想世界、自己实际生活的狭窄天地。这样就有可能弱化自己的创作力而招来艺术上的不幸。于是，他就需要苦苦地在艺术技巧上下功夫，出色地继承了平安时代的小说所形成的传统，敏锐地把握生活细部雕琢和美的感受性，使其文体雕琢得超凡的精美。因此可以说，从他的小说最深层部分，也可以挖掘到日本传统文学本质性的东西。人们将他称做“小说之神”，究其原因也在于此吧。

写作这部长篇巨作前后，志贺直哉写了一些心境小说。在二战爆发初期，志贺直哉发表过《新加坡陷落》的所谓“祝捷”短文。但他与武者小路实笃不同，很快悟到自己的错误，就不接触战争问题，一直保持沉默，度过了战争的年代。

纵观志贺直哉的一生，他作为白桦派的作家，虽然没有像武者小路实笃、有岛武郎那样展开理想主义的精神运动，但他在小说创作上对青年作家的影响，则远远超于武者小路实笃和有岛武郎两人。有的评论家甚至认

为志贺直哉是“日本最优秀的短篇小说作家”，“可以说，志贺直哉以后的短篇小说作家，一切都必须从志贺出发。”①

战后，志贺直哉试图突破自己过去既成的主体结构，发表了《灰色的月亮》（1946），描写了一个少年工的饥饿的情状和自己对此无能为力的心境，具有反战的色彩，鲜见地给人一种时代感。但是，他要进一步超越，显然就存在不可逾越的困难，这是由于他阶级出身的局限，以及他一生创作所设定的狭窄视野的惰性作用所造成的。此后，除了写些小品和书简以外，他几乎没有什么新的小说创作，只是过着作为作家的漫长的“余生”了。

与武者小路实笃、志贺直哉并称“白桦派”三大作家之一的有岛武郎（1878—1923）。作为原萨摩武士、后为大藏省官僚的长子，他自幼既受到骄宠，又接受严格的儒学教育和美国人的英语教育。小学四年级，他离开父母，进入贵族学校学习，成绩优异，被选定为当时的皇太子（后来的大正天皇）的学友。他喜爱绘画和阅读文学书籍，并尝试习作历史小说。1896年抱着革新农业的愿望，到了北海道札幌农业学校。有两个因素成为有岛武郎生涯转折的重要转机，一是接受基督教的感化，认同世界是由神和恶魔二元的支配，对于过早受到上流阶级的性诱惑，产生了灵与肉的冲突，作为原罪意识问题而在精神上苦苦求索；一是通过传布新教的工作，接触下层社会的民众，培育了博爱的思想和社会的意识。这阶段在北国的自然风土中，卡莱尔、华兹华斯、拜伦的自然、浪漫的诗声深深拨动他的心弦，他开始习作若干诗文，同时写作日记，记录自己精神苦斗的体验。

札幌农校毕业后，有岛武郎于1903年起留学美国三年多，接受西方近代个人主义思想的洗礼，尤其是接受美国诗人惠特曼的歌颂劳动者的精神和平等主义精神，以及诗人、思想家埃默森的尊重个人主义、理想主义的影响，开始从灵与肉相克中解放出来，渴望做一个超越神与恶魔二元支配的“自由人”，并且开始对基督教的信仰产生了动摇，转而接近俄国克鲁泡特金的无政府主义，关注社会主义和唯物史观。他结束留美生活，路经欧洲，在英国会见了克鲁泡特金。回国后一度担任母校的英语教师。同时，与武者小路实笃、志贺直哉等创办《白桦》杂志，开始了文学活动。但他从事小说创作之初，就显示了他虽然作为白桦派的一员，与同样属白

① 谷川彻三：《日本文学史概说》（6），岩波书店1932年版，第27—28页。

桦派成员的武者小路实笃沉于乐天的空想世界迥异、与志贺直哉囿于狭窄的个人天地也不同，力图在现实生活中探求人类的博爱和社会意识。他在《白桦》上发表的处女作《除锈工》(1910)，就将目光投向社会下层的人物，描写了港湾船坞的一群除船锈工人的种种苛酷生态，并表达了深切的同情，对资产者的非人性和体制的非变革性提出了批判。之后，他又写了《阿末之死》(1914)，描写了贫民窟一个少女的悲剧命运。

有岛武郎通过克鲁泡特金的关系，回国后认识了无政府主义的社会主义者幸德秋水，并接触了早期日本社会主义者河上肇和"大正民主运动"的推动者之一的吉野造作，接受他们的影响，有岛正式脱离了基督教，参与社会主义研究会的工作，同时发表了短文《两条道路》(1910)，流露了自己面对灵与肉、理想与现实、趣味与主义两者对立的矛盾心情，但他坚决反对采取中庸之道，说"中庸""是诡辩，是虚伪，是梦想。是救世之术"，而主张必须"两者择一"，但在实践上遇到了许多困难，他苦苦地思索着如何摆脱这种二元的困扰和整合两者的可能性。

在这种情况下，有岛武郎发表了中篇书简体小说《宣言》(1915)，表白了自己的思想信条。故事描写两个男子同时钟爱一个女子，他们通过交换书信的方式，表白各自对友爱与恋爱、艺术与劳动、生与死的看法，以及各自内心的真实和面临不测恋爱的命运。作者的意图在于立足于人的真实与真实的爱，来平和地解决三角恋爱的关系，这表现了他的理想主义的一面。

有岛武郎的代表作之一《该隐的末裔》(1917)，以北海道严酷的大自然作为背景，以写实的手法，描写主人公佃农仁右卫门，付出了超于常人的体力劳动，但在自然力和社会势力的压迫下，仍无法过上温饱的生活，他将苦楚转到妻子身上，不时粗暴地虐待妻子，显露了他兽性本能的一面。他发挥了人的野性的生的威力，又抱着对生的执著的信念，与酷烈的自然斗、与社会的奸诈斗，但仍然过着悲惨的生活。最后他诅咒了一番农场主，放火烧了小屋，与妻子一起离开了农场。故事结尾是这样描写的："男女两人像蚂蚁一样细小的影子，接近了那片树林，最后被完全吞噬在其中了。"这暗示仁右卫门们永远无家可归地流浪，成为"该隐的末裔"了。在这里，作者除了对自然色彩的夸张之外，就是着力对人物性格的强调，精细地塑造了一个粗犷而又具有自由人性格的人物形象。这部叙事诗式的作品的问世，提高了有岛武郎在文坛上的地位。

如果说，《该隐的末裔》是憧憬野性的生命力，那么接着发表的《出

身的苦恼》（1918）则是通过讲述一个志向当画家的渔夫由于出身的关系，在艺术与日常生活中所碰到的种种苦恼，以及希望从这种苦恼摆脱出来的故事。它强烈地表达作者对生的苦恼和求解放的愿望。《幼少者》（1919）还以父亲手记的形式，通过对于丧母后的三个孩子的爱，表达了对幼小者人格的尊重。

《一个女人》被誉为是“明治新文学诞生以来屈指可数的作品”。《一个女人》是一部长篇小说，小说写的是信子与国木田独步离婚后，父母双亡，迫于经济困难，准备赴美国与有岛武郎的友人森广再婚，但对她来说，与基督徒结婚姻，是一种挫折和失败。在赴美的轮船上，她巧遇相识的男子，两人堕入了爱河，遭到世人的非议。此前，有岛武郎写过长篇小说《女人一瞥》（1911），用西方的思考方式和华丽的文体，绘画式地再现了信子这段恋爱生活，但没有引起什么反响。然而，信子的这段恋爱生活遭际，对有岛武郎的思想冲击实在是非常巨大的，他不舍割爱这束原始的素材，于是他怀着巨大的激情，用现实主义的手法，重新构建这部《一个女人》的故事，将主人公置于日本的现实中，从根源上探索潜藏在主人公内心生活的各种矛盾，艺术地再现了一个热情奔放的、富有个性的叶子追求恋爱的自由，但她的行为不为社会所接受，虽然身处一个孤立的世界，但她仍忠实于最纯粹的爱的本能生活。它反映了一个具有近代自我觉醒的女人的追求与失败的生涯，同时成功地塑造了一个具有多层挑战意味的女人：向封建的伦理和社会的束缚挑战，向以男人为中心的旧生存状态挑战，向传统的“好女人”标准挑战，向世俗的偏见和伪善挑战。小说细腻地表达了一个女人追求自我解放和发展的心路历程。作者以这样一个故事、这样一个人物形象，揭露了社会的偏见与伪善，宣扬其个性自由的思想，蕴含着丰富而素朴的人文精神。

《一个女人》受到广泛好评之后，有岛武郎试图将其在小说中关注的这个问题提升为理论，长篇随笔《不惜夺爱》试图从肉与灵、理想与现实、感情与理性二元论的困扰中解放出来，创造一种没有二元对立的本能的生活。

他在《不惜夺爱》的一元论的思考点，就是将爱的生活视为本能的生活，而当这种爱的本能夺去从外部压迫自我的理智生活时，就会获得完全的个性自由；相反，理智地分离人的本能生活，就明显地是对个性自由无端的迫害。因而在本能的生活中，存在一元的自我完成的可能性。他说：“人的生活必然的终极要求，就是自我的完成。如同完成社会也就是自我

的完成，自我的完成终将成为社会的完成这句话，不是停留在说明现象的轮回相来表达要求本身。”

但是，有岛武郎做出这种一元思考的同时，很快又陷入二元的对立与分裂。他在其思想和创作实践达到顶峰的时候，对日本在俄国革命的影响下兴起的早期社会主义运动，抱有很大的同情，并努力参与。但是，他在理性反省时，又苦恼于阶级的出身和寄生的生活，陷于极度的不安和感伤。他发表了《一篇宣言》，表明他是以改造自己的生活为目的而参加社会主义运动的。在这篇宣言中，他一方面承认社会主义的必然性，支持第四阶级文学；一方面又认为他自己的出身限制，“今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统治阶级”，并苦于不能成为第四阶级的艺术家，表明他无力彻底背叛自己的阶级，以为自己参加社会主义运动的大门被完全关闭。

这时期，他的创作力一蹶不振，只写了一些童话。这时他试图按照自己的理想主义的生活原则，为了追求个人的自我观，甚至放弃其父给他的财产。于是他在《农场解放的始末》中提出“生产机关不应该是私有的东西，它应该是公共的东西”的主张。这是一种乌托邦的理想。但随着阶级斗争的尖锐化，他的幻想破灭了，万般无奈地留下了这样悲壮的感伤的自白：“我对新兴的阶级是无缘的众生。第三阶级迟早要灭亡。我的力量只限于从内面助长它的崩溃。为了促使它崩溃，就只有留下死灭了”。有岛武郎在这种极度虚无、宿命和绝望中，于 1923 年以同他所爱的有夫之妇的女记者波多野秋子双双以自戕殉情的方式，结束了自己的生命。

第三节　新思潮派的新现实主义

新思潮派的新现实主义文学思潮，是在白桦派全盛期的 1914 年兴起的。这是继白桦派新理想主义之后成为大正时期的文学主潮之一。

就新现实主义这一概念来说，日本文学史家众说纷纭，还存在争议，也有不承认这一概念的。但一般是指推动第三、四次复刊《新思潮》杂志的作家。因为他们对自然主义的纯客观描写持反对的态度，又对白桦派相信个性全面发展就是善美的理想主义持怀疑的态度，从而推崇夏目漱石和森鸥外，主张运用理智的、心理的描写技巧，通过表现现实生活片断的真实，来再发现和再解释隐藏在这片断生活中的人生和现实。所以，新现实

主义派，亦称“新理智主义”或“新技巧主义”。

《新思潮》杂志最早创刊于1907年10月，由剧作家、小说家小山内薰担任编辑，重点介绍国外戏剧和新文艺的动向，起到了话剧先驱的作用。但杂志不到半年就停刊。事隔三年，1910年9月复刊，仍然由小山内薰担任编辑兼发行人，岛崎藤村担任顾问，杂志刊登了谷崎润一郎的唯美派作品《文身》，显示了反自然主义倾向。到了1914年和1916年，以芥川龙之介、菊池宽为代表，第三、四次复刊《新思潮》，除了芥川龙之介、菊池宽外，主要成员：参与第三次复刊的有山宫允、山本有三、丰岛与志雄、土屋文明、成濑正一、久米正雄、松冈让、佐野文夫；参与第四次复刊的有久米正雄、松冈让、成濑正一。他们与主持第一、二次《新思潮》的小山内薰关系不大，但在反对自然主义和重视戏剧领域这两点上是相同的。

在第三、四次复刊的《新思潮》上，先后发表了久米正雄的剧本《牧场的兄弟》，芥川龙之介的小说《鼻子》、《芋粥》、《罗生门》和山本有三的剧本《杀婴》、菊池宽的剧本《父归》、《屋顶狂人》等新作，他们逐步取代白桦派，占据了文坛上的主流地位。此时，新思潮派才作为一个独立的文学流派而存在。以第三、四次复刊的《新思潮》为阵地的作家们，显示了他们的新的特色而被文坛承认。特别是第四次复刊的《新思潮》和芥川龙之介的小说《鼻子》受到文坛重镇夏目漱石的赞赏，对他们来说，是一种巨大的鼓舞。他们中的久米正雄、芥川龙之介、松冈让还参加了夏目漱石主持的“周末会”，将夏目漱石看作是“我们的先生”，经常向先生求教。松冈让甚至认为他们是将夏目漱石作为第一个读者才出版这份杂志的。夏目漱石几乎成为他们的精神支柱。所以，夏目漱石猝然辞世，对他们是重大的打击。第四次《新思潮》于1917年3月出版了《悼念漱石先生专号》——事实上就停刊了。

从以上发展脉络可以看出，新思潮派的新现实主义思潮非常斑驳繁杂，既排除此前或同期的文学如自然主义后期的卑俗性、唯美主义的颓唐性和理想主义的乐观性，又在继承自然主义的写实、唯美主义的浪漫和白桦派的理想精神，对这三者作合理的整合，并在接受夏目漱石的写实主义影响的新基础上，创造出自己的艺术个性，显示了其下述的特殊的文学性格：

（一）强调折中自然主义、唯美主义和理想主义，调和文艺上的真、美和善的三者关系。芥川龙之介在《1919年的文艺界》中称：“有意无意

地想调和自然主义以来循序支配日本文坛的真、美、善三种理想。当然，他们是随着自己个性的发展所向，也许在三种理想中侧重哪一种各有所差异……但总的来说，他们对这三种理想都并不冷漠。我多少地感到他们认为人要安住在缺其一的理想的地方是不可能的。”他又说：新思潮派作家的作品“即使不能说比他们的先行诸作家的作品更深刻，但至少可以说具有更复杂的更丰富的特色”。菊池宽在《主流与支流》中换个角度表达说：新思潮的基调“虽说是写实主义，但那不是在手法和观点方面，而是在精神方面。我们是带人道主义的理想主义色彩的……在手法和观点方面是写实主义，而在精神方面是理想主义，彼此都是在相同的泉水里的相同的鲤鱼。”所以，对新思潮派的新现实主义，很难下一个明确的规定，它对自然主义、唯美主义、白桦派的新理想主义有扬有抑，折中了自然主义的“真”、新浪漫主义的“美”、新理想主义的“善”，使其保持微妙的平衡。它具备理智、写实、浪漫、理想的近代文学精神，从而形成自己的性格特征。

也就是说，新思潮派文学思想的核心，是以理智主义作为基础，是为适应近代个人主义的合理主义新思潮而发展的。它不像唯美主义那样沉溺于唯美、追求个人主义的享乐性；也不像新理想主义那样狂热于理想，追求个人主义的功利性，而是以理智代替感情，冷静地直面人生和谛视现实，提倡个人主义的合理主义，用个性和自我的理智力量，挖掘复杂的人的心理和认识复杂的社会的世相。

（二）主张从主观上观察现实和解释现实，无论其观察或解释都强调内面的、心理的，而且主题都侧重平凡的人生，表现人生的小故事。菊池宽说：“一向可以理解为艺术是平凡人平凡地观察、平凡地生活的纪录。”所以，他们与自然主义的纯客观地描写现实、不加批判解释人生的态度，以及与理想主义采取现实的观照并显示其非凡和天才的态度不同，主要是选择平凡的人生为其描写的对象。

所以，新思潮派的新现实主义接近现实，努力揭示现实的黑暗和平凡人生片断的丑恶。它不像白桦派新理想主义那样脱离现实，而是在捕捉现实的基础上，用理智诠释现实，并在虚构中创造现实，以从中寻求自我内在的精神觉醒和对现实的新认识。他们多数作品以理智压抑感情，对现实采取客观的批评，但没有变革现实的积极性，常常与现实妥协。新思潮派的作家在作品中不仅就现实和人生提出问题，也欲图将艺术与人生结合而显示其特质。

（三）与以上的特征相适应，就是更多地通过历史的现实来寻求题材，做出近代的解释，以此接近现在的现实。菊池宽就在《历史小说论》中主张："在历史的记录中，虽是平凡地记述，但是一旦将我们的主观投入其中，有时就可以立即浮现出作为光辉似的人生的小故事来。也就是说，用我们近代人洗练了的主观，跟随古人用比较迟钝的、感觉生活的脚步走之后，就会发现古人所忽视的人生的宝石在意料不到的地方发出的闪光。"

因此，他们沉浸在个人的心境和陷入细小的身边琐事中，一味追求技巧，挖掘技巧的潜能。如果说白桦派没有像自然主义那样系统地建立起自己的理论体系，只是断续地阐述这一派的文学思想和文学主张的话，那么新思潮派更是没有自己明确的统一的文学思想和文学方法，从他们诞生之时起就是按其所需，继承和综合其前期各种思潮和流派的文学理念和方法，成为"一人一派"，并不具备统一的文学运动的实体。也许这正是造成这一文学流派的特殊性格的缘由吧。

新思潮派社会基础，不像白桦派大多出身于贵族、资产阶级，而是像芥川龙之介在《某傻子的一生》中所说的，是属于中下层，是更接近庶民的社会阶层，看到了资本主义社会所产生的罪恶。他们的人生观是根植在庶民生活圈的个人主义的合理主义之中，多少带有人道主义的色彩。他们的文学以人道主义作为其伦理的基础，探讨庶民面临的细小问题。正是由于出身中下层，他们不像白桦派那样充满乐观主义，而常常苦恼于自己的宿命，认为"一半相信自由意志，一半相信宿命论"。所以，他们在对待人生方面，不像自然主义和唯美主义那样否定一切的虚无态度，也不像理想主义那样肯定一切乐观态度，而是采取一半肯定、一半否定的态度。芥川龙之介也承认："最光明的处世方法是：既蔑视社会的因袭，又过着与社会的因袭不相矛盾的生活"。在文艺观方面则认为作家"站在马克思的唯物史观上描写人生"，"恐怕并不总是优美的"，所以作家的创作"尽了人力之后，除了听天由命，别无他法"，并且称道"半肯定论"的文艺批评标准，说"如果不用这个标准而去追求真、美、善等标准，那是滑稽的时代错误。"

正是小资产阶级这种软弱、动摇的性格，使他们面对阶级对立日益尖锐化，虽然预感到新时代的到来，"攻击现代的社会制度"，却又"害怕他们所蔑视的社会！"从而采取一种消极保护自己的态度，将自己封闭在孤独的世界里而深感"漠然的不安"。芥川龙之介于 1927 年因追求艺术与人生的一致而陷于苦恼，抱着"希望已达之后的不安，或者正不安时的心

情”，自杀结束了自己年轻的生命，就典型地反映了小资产阶级及其文学的必然结局。久米正雄放弃文学而当了社会名士。贫寒出身的菊池宽在这样一个历史转折时期，虽然在对“时代的不安”这一点上与芥川相似，但他没有采取自尽的方式，而是走上与无产阶级运动对抗乃至最后走上支持军国主义的道路。芥川龙之介在肉体生命上的完结，久米正雄在文学上的完结，菊池宽在政治生命上的完结，都是由于他们终究是在既存社会的结构内，不堪忍受软弱的自我和社会的重压，而又无力反抗或无意反抗，最终企图在妥协的局限之中来实践他们的人生意义和文学主张所造成的。他们的作为，是“时代不安”和自我苦闷的象征。他们的完结，也是新现实主义文学的完结。可以说，新现实主义促使日本近代个人主义文学达到了新的高峰，新思潮派也就成为近代日本文学的最后一个流派。

第四节　小说大家芥川龙之介

芥川龙之介是新思潮派的主要作家，与夏目漱石、森鸥外被认为是“形成（日本）现代文学教养的基础”。[①] 他们三足鼎立，将日本近代小说推向一个新的高峰。

芥川龙之介（1892—1927）原姓新原，别号柳川隆之介、澄江堂主人、寿陵余子、我鬼（俳号）。其父新原敏三出身于山口县玖珂郡，代代任村长。敏三在戊辰之役从戎，家道从此中落。明治维新后，上东京经营乳业，在新宿和筑地拥有牧场。其母阿福，原姓芥川，在他出世九个月（一说七个月）发疯，之后龙之介为生母家收为养子而改姓芥川。他在《点鬼簿》中称与疯母相伴十年，“一次也没有从自己的母亲那里感受到那种像母亲似的爱”。这件事被芥川龙之介认为他的“人生悲剧的第一幕，是从（他们）成为母子开始的”。这一境遇给作家的一生投下了不可磨灭的阴影。同时，芥川家世代为士族，对文学艺术怀有浓厚的兴趣，饶有江户文人的家风。尤其是养父爱玩弄南画、盘栽、俳句，江户人洒脱纤细的美意识自然成为这一家的规范。因此，在家庭的熏陶下，他从少年时代起就爱读和汉文学书籍，尤其是汉诗，喜欢南画和古董，培育了他的艺术素

---

① 大冈升平：《日本文学》（29），中央公论社 1964 年版，第 518 页。

养和文学气质。

芥川龙之介自幼身体孱弱，性格怯懦，上普通小学、府立中学时经常受同学欺负，养成怪异的孤独癖。但他聪颖过人，已经手不释卷地阅读曲亭马琴的《八犬传》和中国小说《西游记》、《水浒传》、《聊斋志异》等。1910 年 9 月，他以优异的成绩被保送第一高等学校文科，过着寄宿的生活。他更广泛地涉猎文学和历史书籍，其中十分钟爱夏目漱石、森鸥外的作品，几乎一览无余。而且他将读到和听到的怪谈故事记录下来，集成《椒国志异》，还积极参加课外读书会、文学研究会等活动。1913 年以全班第二名的成绩毕业于一高。同年 9 月顺利地考入东京帝国大学英文系。在校期间，生父家和养父家事业失败，家庭的生活重担过早地落在他的肩上。他甚至要预支稿费才能维持正常的生活。再加上姐夫家失火，倾家荡产，姐夫自杀身亡，他又背负起姐夫留下的高利贷的债务。沉重的生活负担，使他心力交瘁，患了严重的神经衰弱症，到了不服用安眠药不能成眠的程度。过量地服用安眠药，又造成了幻想症，食欲不振，患胃病、痔出血、神经衰弱症，使他本来已经孱弱的肉体更加衰弱了。

上大学翌年，他爱上了生父家的小保姆吉村千代，但这短暂的初恋遭到养父母的阻挠和旧道德的重压，以失败而告终，给他的人生观至少带来以下两点强烈的影响，一是以为人是丑恶的、利己主义的。他既怨恨周围，也怨恨自己，更加加深他的厌世思想。二是助长了本来的孤独的性癖，企图回避现实而沉溺在幽默滑稽的古典世界。上大学一二年级时，他就发表了习作《老年》、《青年与死》等。接着，芥川发表了短篇《罗生门》、《芋粥》等，出版了第一创作小说集《罗生门》等。1916 年 7 月大学毕业后，在第四次《新思潮》创刊号上发表了短篇小说《鼻子》之后，夏目漱石给他写了一封鼓励的信，认为他"今后再写二三十篇这样的东西，就将会成为文坛上无与伦比的作家。"以此为契机，确立了他的新进作家的地位。但他却以夏目漱石、森鸥外的不同的艺术风格，创造自己独特的艺术世界。也许是他所处的时代，是艺术最兴隆的时代，他在这个时代的艺术氛围中，通过自己的苦斗，短短十一年的创作生涯，就给后世留下了 166 篇作品，丰富了日本近代小说的历史。

芥川龙之介踏足文坛之时，正是以早期无产阶级文学席卷日本文坛，他的文学观的形成，与他的人生际遇和社会环境是分不开的。他在《文艺的、过于文艺的》一文中就说过："生逢现世日本的我，在文艺上也不得不感到我自身之中的无数的分裂"。他还明确地说过："无产阶级文艺的呼

声当然不是不打动我。但更重要的是，这个问题根本上打动了我。”然而，他深感的“自身之中的无数的分裂”，实际上主要是两个分裂。一个分裂是“野性的呼声”，一个分裂是“西洋的呼声”，一个分裂是“西洋的呼声”。最后他在和洋文学的交流中发挥自己的独特性，强调“近代日本的文艺，立志于横向模仿西洋，纵向扎根于日本土壤的独自性的表现”。在上述文艺观的指导下，又受到森鸥外的启迪，于是他选择历史小说的形式来实现自己的文艺追求目标，这是最自然的事情。

芥川龙之介的历史小说，主要通过历史的传说和故事来反映现实，解释人生。他的历史题材，首先是取自《今昔物语》，原因也在这里。因为这部日本从古代文学到中世纪文学转折期诞生的说话集，利用从天皇、武士、平民直到盗贼、乞丐的种种故事，以及有关狐狸、天狗、鬼怪等等妖怪谭的集录形式，描绘出众多的跃动的人物形象，并摸索出担负下一时代历史使命的新的人物形象，这不仅与芥川喜欢表现平民、喜欢妖怪谭的兴趣相投缘，而且与芥川要在追求精神的革命和新的艺术中发现人与生命的目的是相契合的。因此，他谈到自己与《今昔物语》邂逅时说：“想起自己作为作家起步的时候，从其中获得了力量，来重新构建自己的人生和艺术”。他还说，在《今昔物语》中，自己最有兴趣的，是本朝的部分，其中尤其是“世俗”和“恶行”部分。于是，他从《今昔物语》等日本古典世界中，寻找到自己的文学的现代主题。他的代表作《罗生门》（1915）、《鼻子》（1916）、《芋粥》（1916）、《地狱图》（1918）、《竹丛中》（1922）等，大多是采取历史上奇异的、超自然的事件，描写生活在社会底层的民众，面对地狱般的现实，不断复苏野性的生命，顽强地挣扎着继续生存所展现的“野性的美”。可以说，他以昔日的事写小说，并非憧憬昔日的事，而是借助历史的舞台，展现现代的事，对现实和人生进行理性的思考。

其中《罗生门》和《鼻子》是芥川龙之介早期的主要代表作。《罗生门》描写的故事，发生在12世纪，经过保元、平治战乱之后，一片荒芜、盗贼猖獗的京城罗生门下，一个被主人驱赶出来的仆役，走投无路，又下不了决心当盗贼。某夜，他登上了罗生门城楼，发现一个在腐烂的尸体堆里的老妪，正在拔死人的头发，用来做发结。仆役忘了先前自己也想当贼人的事，充满了对恶的憎恶、反感和义愤，拔刀追问。老妪辩白说：我为了生活，出于无奈，否则就要饿死嘛。仆役还从老妪那里听说死者生前为了生活也犯过坏事，就下了决心，也要为了生活当一

次坏人。于是，他决然把老妪的衣服剥了下来，他的身影消失在漆黑的夜色之中。

在这篇小说里，芥川龙之介主要借用了《今昔物语集》第 29 卷的“登罗生门见死人、贼人的故事第十八”的艺术材料，从中汲取其精神力量，然后运用奇拔的思想表达方法，将主人公仆役前后的思想和行为即开头的憎恶老妪拔发所抱的正义感和后来的发生剥老妪衣服的恶行并列起来，在引起善恶变化的条件下观照其合理性与非合理性。也就是说，作者将现代社会的“现实场”放置在日本的历史之中，通过细致地描写仆役和老妪的心理流程，来揭示人在善与恶、美与丑的对立和相克中所流露的不安定心绪，同时在对人的自私心既不肯定，也不否定的情况下，将矛盾的并存绝对化，来展现自己的观念世界，达到以冷眼的旁观者观照混乱与无秩序的社会上的利己主义的目的。

所以说：“《罗生门》对作者来说，是具有重大意义的作品。决不能算是‘脱离现状的愉快的小说’。它是一部与芥川自身直面的深刻的思想问题有着深刻联系的，与作者自身生活上的现实问题密切相关的作品。但作者是企图通过写这部作品，使自己从身不由己的、沉闷的现实世界中解放出来，向创造新的、自由的文学世界进发。”① 而作者巧妙之处，就是通过演绎的方法，来观照人生和认识现实。同时，将古典式的简洁的故事结构与西方文学的近代心理描写结合得天衣无缝。

《鼻子》描写主人公禅智内供为自己长 5、6 寸的鼻子而苦恼时，其弟子献一秘方给他治愈了。但他的鼻子变的正常之后，别人反而觉得滑稽可笑，以奇异的目光注视着他。他失望、后悔之余，用同样的秘方使鼻子变回原来的样子。从这个短短的故事里，也可以看到近似《罗生门》的主题：一是主人公没有能力把握自己，始终注意到映现在他人眼里的自己的形象；二是观照其合理性与非合理性，通过揭示非合理性的一面，来挖苦和批评人的贪得无厌的行为。这篇小说，以奇拔的题材，心理的知性剖析，端丽简洁的文笔，使内容与形式达到了浑然相融，更增强其艺术效果，开拓了当时文坛的新境地。

芥川在相同或近似的命题下，写了《酒虫》、《芋粥》、《猿》、《香烟与恶魔》等。作为成功之作的《地狱图》，描述王朝的一个画匠，为了把握真实的美，竟不惜残酷地牺牲了自己的女儿，完成了一幅妖血斑斑的

① 转引自伊豆利彦：《日本近代文学研究》，新日本出版社 1979 年版，第 207 页。

"地狱图屏风"。作者通过画匠这种浪漫主义的作风，来揭示艺术和道德的矛盾和冲突，暗喻这一时代文明背后的人性的纠葛，以及表达了作家本身在艺术上的精励勇进的精神。这篇小说，颇具传统绘卷的色调，开辟了自己独特的艺术世界，达到了前人所未达到的艺境，在日本近代小说史上大放异彩。

在这些小说里，作者大多巧妙地用近代人的利己主义来解剖历史上的人物，对人赋予新的解释。作为人生的观照者，他有"两个自己"，"一个是有活动能力的热情的自己，一个是有观察能力的冷酷的自己"。他正是以热情与冷酷的双重聚焦，审视不同历史人物的人生轨迹，冷彻地解释现实和人生。

芥川龙之介的历史小说，除了取自本国的古文献资料之外，还涉猎东方古文献资料。如取自印度佛经故事《业》的《蜘蛛丝》(1918)、取自中国古代的《杜子春》(1920)、中国《聊斋志异》第14卷同名小篇《酒虫》等，以及撷取西方的"天主教故事"、"文明开化故事"，比如以天主教、基督教为背景的《信教人之死》(1917)、《开化杀人》(1918)、《基督教上人传》(1918)、《南京基督》(1920)、《报恩记》(1922)等，以日本明治的"文明开化"为背景的《舞会》(1920)、《阿富的贞操》(1922)、《雏鸟》(1923)等，都与西方文明有关。而且不管是西方材料还是东方材料，他都能驾驭自如，以其奇拔的思考方式表达出来。

《大导寺信辅的半生》(1925)、《点鬼簿》(1926)、《河童》(1927)、《侏儒的话》(1927)、《某傻子的一生》(1927)等是作家晚年受到最大关注的作品。其中《点鬼簿》以第一人称所写的自传性小说，回忆自己与发疯的母亲相依生活，姐姐夭折以及对生父、养父的爱与憎的感情纠葛，并以此为经纬，探讨人生的幸与不幸。如果用作家的构思来点题，那就是在入坟茔、上点鬼簿之前来观察人生。这是芥川龙之介自戕前一年所写的，也许芥川在实际生活中就是在"上点鬼簿"之前对人生进行冷彻的思考。芥川龙之介写作《河童》是在他自杀前约五个月，那时候他的肉体与精神几陷于崩溃的边缘。他在同年四月写的《齿车》就记录了他当时的状况："我又从椅子上站起来，我害怕发疯，又决定回到我的房间里。我一回到房间，就打算马上给精神病医院挂电话。但是，去那种地方，对我来说，与死没有什么不同。为了拂除这种恐惧，我开始读《罪与罚》。偶然翻开的这一页，是《卡拉玛佐夫兄弟》的一节……然而一页还没读完，就感到全身震颤。这一节是描写受恶魔所困扰的伊万。

……为了拯救这样的我，唯有睡眠。但安眠药不觉间一包也没有剩下。我毕竟不堪忍受失眠的痛苦。于是，产生了绝望的勇气，然后拿来咖啡，喝过之后，像死一样疯狂地运转我的笔。两页、五页、七页、十页——书稿眼看着就完成了。我用超自然的动物充溢这小说的世界。不仅如此，我将自己的自画像画作那样一匹动物。然而，疲劳慢慢地开始让我头昏目眩。……”

《河童》就是在这种状态下完成的，小说由序章和17章构成，序章写了一个30岁出头的精神病患者在精神病医院里平静地向来访者叙述他精神正常时，独自登上穗高山，来到了浓雾笼罩的梓川谷，遇见了传说中的怪兽河童，在追赶河童的过程中，堕落一个洞穴里。患者醒来，发现自己已经进入河童国。作家就这样轻快地开始叙述主人公所遇见的河童的一个个不同的经历：来到梓川谷第一个遇见的河童是名叫巴戈的渔夫，他妻子生产时，对着妻子的生殖器即将出生的婴儿问：你要不要到这个世上来，你好好地想想。河童医生哈克也向那婴儿问了同样的话，这时这个尚未出生的婴儿答道：我不想出世，因为我担心父亲会将精神病遗传给我。于是，助产士给巴戈的妻子注射了一针，她的肚子就全瘪了。主人公遇见的第三个河童是特克诗人，他主张艺术不应受任何支配的艺术至上主义和不承认家族制度，不信奉“为了百个凡人，牺牲一个天才”的信条，最后对自己成为一个“超河童”的才能失去信心而自杀。河童音乐家克拉巴克举办的演奏会遭警官命令禁止演出，引起听众的反对。此外，作家还写了河童资本家格尔、河童法官佩普、河童政治家洛佩、河童执政党人等的不同性格。主人公重返人间的世界后首先失业了。他又想回到河童国，于是在乘坐中央线列车前往，在车上被抓住送回了精神病医院。

《河童》的小说世界是由幻想和讽刺交织构成，具有现代小说的特质，深深地落下了作家本人的投影。主人公在河童国所经历的故事，实际上就是作家本人所经历过的故事。他笔下所塑造的各个河童的形象，都是作家自己的分身，一个个分身的统合体，就是一个实实在在的芥川龙之介。但作品不是一般的自传体小说，而是通过河童国这个奇拔的创意，自由地打开自己的心扉，尽情地倾吐自己苦楚的人生。这样的艺术构思是，继承古代物语的小说结构模式，各章节既有联系又可相互独立，一个个河童在独立的章节中展现各自的形象，在相互联系中又共同形成一个整体的人间像，奏出一曲诗魂的悲怆的旋律。

芥川龙之介晚期的创作，是在“自我超越”上作了最大的努力。这时

候，他的作品大多是由幻想与幻觉、意识与无意识交错的超现实的，或是幻觉与艺术主义精神结合的作品。最后的《侏儒的话》、《一个傻子的一生》等也是在现实与幻觉中编织出来，用随笔或小说的形式直接反映了芥川本人在无产阶级运动及其文学运动兴起的时代激变中，认识到近代社会的阶级和阶级矛盾而又无力解决而苦恼、彷徨、绝望的心路历程。

这种混沌的思想，在小说遗稿《齿轮》中也表现出来。它描写主人公"我"出席友人的一个婚宴后，住在旅馆写小说，由于失眠，神经剧痛，在绝望的心理状态下，他产生了幻觉，视野里不时地旋转着一个半透明的齿轮。回到家中，这个旋转的半透明的齿轮扩展在他的整个视野里。外界的现实进入了他的幻觉之中。电话传来姐夫自杀的消息，他搁下写小说的笔，去处理善后。在现实与幻想交织之下，主人公耽读志贺直哉、斯特林堡、陀斯妥耶夫斯基的作品，自己做着一个莫名的噩梦，最后发出了绝望的呼叫："我已经没有继续写它的力气。活在这种心情中的，是无以言状的痛苦。有没有谁在我睡眠之中把我绞杀掉呢?"

芥川龙之介这种绝望的痛苦心情，在另一篇遗稿《一个傻子的一生》里更是表露无遗，而且声言他"在原稿中至少不打算有意识地为自己辩护"。因此，从孩提开始，追忆他的忧郁、怠倦、读书、家庭纠葛，乃至时代和社会条件——在他身上投下的封建时代的影子，直至最后"败北"的一生。在终章"败北"里，作家带着一种"鬼气"似的描写道："他执笔的手颤抖起来。不仅如此。连口水也流了出来。他的头脑服用 0.8 佛罗纳醒来过一次，而且清醒时间充其量是半小时或一小时。除此以外再也没有清醒过。他只在昏暗之中，过着这种黄昏似的生活。也就是说，刀刃已全卷，用细剑当拐杖了。"

可以说，在芥川龙之介这些晚年的作品里，充分反映了在时代的压抑下，他的精神的沉重负荷已经大大地超过了他的衰弱的肉体所能支撑的程度。综观作家的短暂的一生，他在忧郁、苦恼、怀疑与不安中，以吞吐古今东西方、和汉和洋的艺术胸怀，展示了一个丰富多变的小说世界，为日本近代小说做出了多方面的贡献。而他的特殊的人生阅历、波折的生活根基、全面的艺术修养，正是构筑他的艺术金字塔的宽厚地基。芥川龙之介的生命的完结，是时代不安的象征。然而，芥川龙之介的事业却是"男子汉"的事业，是不会完结的。

芥川龙之介以其不朽的业绩，为日本近代小说史画上了一个清晰的句号。

第五节　新思潮派的小说家们

在新思潮派作家中，与芥川龙之介雄峙的，是菊池宽（1888—1948）。菊池宽出身于松平藩的藩儒世家，祖辈菊池五山是幕末的汉诗人。但父亲只是小学的总务科科员。菊池宽上小学时，曾买不起课本而用手抄课本。上中学时，也常常受到交不起学费的困扰。但他好学，将所在地的图书馆的主要图书都看过了。后来他回顾道：他“作为作家所需的学问，八成都是在图书馆获得的”。他中学成绩优异，虽免试免学费进入东京高等师范学校，但他对所学专业不感兴趣，后来他也被勒令退学。他于1910年进入第一高等学校，又因庇护友人的偷盗行为而遭到勒令中途退学，未能按照常规，由一高步入东京大学，只好上了京都大学英文系。在京大，由上田敏、厨川白村教授，且学校图书馆的英国近代剧作藏书甚丰，这是成就他的一个重要因素。他的大学毕业论文《论英国的爱尔兰近代剧》，积极评价了萧伯纳等戏剧大师的人道主义精神。后来，他以剧作家登上文坛，也有赖于此。

在京大期间，参加了一高同班学友芥川龙之介、久米正雄等发起创办的第三、四次《新思潮》，并发表了第一部剧本《玉村吉弥之死》（1914），未引起文坛的注目。《屋顶狂人》（1916）、《父归》（1917）发表后，作为他的代表剧作，也未受到应有的评价。他本想作为剧作家走上文坛，却遇到了种种的困难。直至1918、1919两年，他连续在《中央公论》上发表了短篇小说《无名作家的日记》（1918）、《忠直卿行状记》（1918），或以明确的近代自我主义主题思想、或以历史的题材对人生做出近代的诠释，并以简结的故事结构、明快的心理分析、清新的文章作风而获得文学的声誉，首先作为小说家而正式登上文坛。接着，他写了短篇小说《恩仇之外》（1919）、《藤十郎之恋》（1919，后改编为剧本）等。他的剧作家地位，反而于1920年以名演员市川猿之助上演《父归》收到很好的舞台效果为契机，他的旧剧作受到重新评价才得以确立，并成为近代戏剧创作的第一人。

在初期小说和剧作方面，菊池宽用知性来重新解释历史和现实方面，与芥川龙之介是相近似的。他在独幕剧创作方面与芥川龙之介在短篇小说方面，成为新思潮派的“双雄”。其后，菊池宽的剧作不断上演，带来促

进日本近代剧创作发展的契机。这时他成立小说家协会，于1926年与山本有三的戏剧家协会合并成文艺家协会后，担任第一任会长。可以说，菊池宽剧作比小说创作更具有代表性。以开始连载新闻小说《珍珠夫人》（1920）为契机，他逐渐从纯文学的短篇小说，转向大众文学的长篇通俗小说的创作，与贺川丰彦的《越过死线》（1920—1924）等一起，促进了从1920年开始的日本近代通俗小说的大流行。他于1923年创办的《文艺春秋》成为发表面向大众的通俗小说的阵地。这时期，他为了通俗小说在文坛上争一席之地，强调“作家为自己想写而写的，是纯文艺。为愉悦他人而写的，是大众文艺。”① 为了推动通俗小说的发展，在设立扶掖新人的文学奖时，他设置纯文学的“芥川奖”，同时也设置了大众文学的“直木奖”，这两个奖项至今仍颇具其权威性。

长篇小说《珍珠夫人》是菊池宽的小说代表作，它描写女主人公琉璃子小姐和青年杉野直也相恋，暴发户庄田巧妙地用其财势迫使琉璃子的父亲破产而陷入困境，并让琉璃子成为他的后妻。琉璃子为父报仇，表面对庄田百般献媚，实际拒绝与庄田过夫妻生活，而且挑起恋慕她的庄田之子与其父庄田相斗，来折磨庄田，使庄田心脏病发而猝死。之后，她又拒绝青木兄弟两人的同时求爱，为弟弟所杀害。琉璃子死后，她的继女美奈子发现在她的紧身内衣上缝着杉野直也的照片，并保持了处女的贞洁。这是作者受到巴尔扎克的批判现实主义的精神的启迪而作的。它有力地揭示了财势的罪恶，热烈赞颂爱情的专一，他笔下的女主人公琉璃子就像珍珠一样纯洁和光彩夺目。作者以琉璃子的命运为中轴，出色地描写了日本的社会风俗，烘托其浓重的时代气息。

继《珍珠夫人》之后，还发表了《新珠》（1923）、《第二次接吻》（1925）、《结婚二重奏》（1927）等小说。《新珠》叙述三姐妹对待一个贵族子弟的“爱情游戏”的不同态度。《第二次接吻》描写爱恋倭文子的青年村川，在与倭文子幽会，黑夜中误吻了欲夺倭文子所爱的富家女子京子，京子借此向村川追婚，村川与倭文子双双投海自尽，村川被救起，在昏迷中喊着倭文子的名字，第二次误吻京子的故事。《结婚二重奏》中的青年作家芳雄邂逅女编辑扶美子，见扶美子酷似已逝的恋人，虽然爱上了扶美子，心中仍拂不去旧恋人的影子，扶美子察知此情，便与志趣不相投的另一个男子结婚，芳雄则与一个放荡不羁的女演员结合，成为“结婚二

---

① 转引自久松潜一等编：《现代日本文学大事典》，明治书院1968年版，第636页。

重奏”。

从整体来说，菊池宽主张“生活第一，艺术第二”。他无论在历史小说，还是在近代小说，都是借助历史事件或作品人物，来表达自己对人生的新现实主义态度的。他的作品在表现近代人的自我主义的恋爱观和个人主义的人生观、尊重人性的价值、把握人性内面的复杂性、挖掘心理纠葛和做出主观的解释，以及文章的明快直率等方面，都有出色的表现。诸作品在通俗小说中独领风骚。他的通俗小说创作发展到一个新的高峰，他作为通俗小说家，在文艺界有“文坛天皇”之称。

菊池宽创刊《文艺春秋》后，积极培养新人，比如小说家川端康成和文艺评论家小林秀雄，都是经他的培养而登上文坛，最后成为现代文坛的两大家。同时，他对于提高和维护文艺工作者的社会地位和经济权益，推动文学的社会普及工作，以及促进近代日本文学和戏剧的发展等方面，都做出了重大的贡献，在近代日本小说史、戏剧史上占有很高的地位。

登上文坛最高领导地位的菊池宽，当了东京议会议员，参加了种种政治活动。同时，以他当时在文坛的领导力量，与新兴的无产阶级文学运动产生正面对立。在第二次世界大战期间，他支持了日本军国主义发动的侵略战争，战后作为文艺界的战争合作者被解除公职，未被解除管制就病逝了。菊池宽的政治生命的丧失，也埋葬了他的艺术生命。

在第二次复刊《新思潮》时就登上文坛的丰岛与志雄（1890—1955），出身于福冈县朝仓郡的士族家庭。在福冈县立中学毕业后，于1909年上东京就读第一高等学校文科。在校期间担任文艺委员，并开始在校友会杂志上发表散文诗和习作小说。1912年进入东京大学法国文学系，在校期间，与芥川龙之介、菊池宽、山本有三等复刊第三次《新思潮》，在创刊号上发表了处女作《湖水与他们》（1914），这篇小说讲述一个居住在湖畔过着孤寂生活的寡妇，在晚秋的景色下，与一个暂住那里的青年互相交往，在平静孤独的生活中，掀起青年男女的爱情浪花的情景。小说故事无奇，但作者却用散文诗式的文体，在细微处描写了人的孤独、不安和枯淡的心境而获得了好评。同年，他又发表了《被逐的人》、《恩人》（原题为《他和他的叔父》）。《被逐的人》用独白体，写了主人公逃离城市到了山间温泉浴场，与已成为人妻的旧女友相遇，不可避免地产生内心的冲动而陷入种种幻想和幻觉之中。《恩人》描写主人公“他”的叔父知道妻子与别人相恋，便结束两人的关系，到了京都过着独身的生活。两年后“他”夫妻两人迎叔父到东京一起生活，虽未发生任何事件，但

“他”内心泛起微妙的心理活动，幻想着会孕育人际纠葛的可能性。这两篇小说，已显露作者擅长创作心理小说的端倪。丰岛与志雄作为新进作家很快得到读者的承认而走上文坛。

丰岛与志雄对法国文学造诣颇深，翻译了法国大作家罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》和雨果的《悲惨世界》，从中吸收法国文学的知性的和心理的描写方法，但他没有盲目模仿，而是完全消化为自己的东西，并且有所发展和创造。这一点，在这个时期创作的《有生之年》（1917）、《苏醒》（1918）、《生与死的记录》（1918）、《愚昧的一日》（1920）、《反抗》（1921）、《明月》（1922）、《荒野风雨》（1923）、《人间繁荣》（1924）等小说中，就集中地表现出来。作者在法国文学知性的基础上，融合抒情，建构传统的神秘的幻想世界，但又没有趋向唯美主义，而是以时代的现实作为母胎，使理智和幻想结合，两者达到无间的融合，从而形成自己的小说的独特性，显示了他与其他新思潮派作家不同的作风。其中具有代表的作品是《反抗》和《荒野风雨》。《反抗》描述一个大学生为了压制自己暗自对恩师的妻子爱慕之心，而将心转向一个咖啡馆的女招待。《荒野风雨》揭示一个试图结束“无目的的生活”的青年，为了一个女人，迟疑于是否去九州矿山劳动的心路历程，从主人公的心理变化中，反映人的爱情和人际的关系。其后他的创作都是沿着这一文学基调发展的，严格地说是贯彻始终，基本上没有发生明显的断层。

作家中期的创作趋向多样化。小说方面发表了含有自传因素的《丑角》（1935），反映知识分子在现实生活中的不安心情；创作集《白色的早晨》（1938），从小恶魔的不同的视角出发，象征性地描写了城市的六个知识分子在当时环境下生存的心态，所以集子的副题是《小恶魔集》，收入《南先生的恋人》、《坂田先生》、《女人与帽子》、《潮风》、《雾中》、《白色的早晨》等。这些作品都是以其独特方法，反映了30年代的情势下知识分子的不安感，以及人生的种种世相，落下时代的影子，有其存在的意义和价值。此外，作家还发表了许多随笔、评论、童话、剧作和译作，包括合译《一千零一夜》等，也显示其独自的风格。

战争期间，丰岛与志雄曾到中国旅行，获得素材和灵感，以“近代传说”的形式写了《白塔之歌》（1941）、《秦的忧郁》（1944），从一个侧面也反映出亚洲的忧郁与苦恼。战后，他积极参加社会活动，与日中友好协会关系密切，担任了日本笔会干事长等职。晚年的代表作有：《浊酒的幻想》（1952），用现实与幻想结合的形式，描写中国人和日本人的精神

交流。还有短篇集《棠棣之花》(1953)等，显示他重新燃起小说创作的热情。

如果说，新思潮派的性格特色是“一人一派”，那么，丰岛与志雄“一派”的性格特征，是理智与幻想结合，他突破传统的文学概念，超然于时代的流行，更是前无先例，后无继者的。尽管他本人也未能充分展开这种独自的小说技法，但却自始至终独自一人走着自由之路。

新思潮派的另两位有代表性的作家久米正雄和山本有三，他们是小说家，也是戏剧作家，而且山本有三在戏剧创作方面取得更大的成就。

久米正雄(1891—1952)，与芥川龙之介一起师从夏目漱石，执笔写了短篇小说《父之死》(1916)。这是根据自己的记忆，以新现实主义的手法写父亲自杀悲剧的故事。但它又不仅是久米的小说处女作，而且也是久米“人生的处女作”。也可以说，这是作家人生纪录小说的萌芽。同时，他还写了《赛艇》(1916)、《艳书》(1916)、《选任》(1916)等多篇短篇小说，反映一高、东大学生时代的生活。从此，他专事小说创作和戏剧创作，作为新作家而受到文坛的注目。他与松冈让同时爱上夏目漱石之女笔子，在恋爱失意后，他为抚平自己心中的伤痕，离开东京回到了故乡居住了一段时间。为了自己的文学前途，又重返东京，由菊池宽推荐，在《时事新闻》上连载最早的新闻小说《萤草》(1918)，描写了作者本人这段恋爱失意生活的故事。与此同时，他还将此前发表的《艳书》、《母亲》、《嫌疑》等10篇短篇小说，结集出版了短篇小说集《学生时代》(1918)，以其轻快的感觉和清新的手法，描写了青春时代的喜乐与悲哀的感情生活。同时期，与小山内熏等开展戏剧改良运动，发表了以社会问题为题材的剧本。

久米正雄的长篇小说《破船》(1922)，是以自己与夏目漱石之女的恋爱失意生活为题材的作品。小说作者用感伤的笔调，描写了主人公小野与杉浦是好友，老师胜见辞世后，在处理胜见先生善后的过程中，小野爱上胜见的长女冬子，在师母面前公开向冬子求婚，并获师母的同意的故事。胜见老师的弟子之间恰巧流传对小野不利的批评，此时，杉浦又爱慕了冬子，加上小野将向冬子求婚的事小说化，引起了师母的不满。最后，师母在杉浦面前，宣布了中断小野和冬子这门亲事。故事充满了多愁善感，在作者的小说中，这是最具艺术性的一部作品。晚年的久米正雄还发表了同样题材的长篇回忆录《天与地》(1947)，捕捉了生的哀愁，更含感伤的情调。

在新思潮派中也占有重要位置的山本有三（1887—1974），他对于促进戏剧创作和新剧运动的高涨，起了很大的作用。他创作中期才开始写的第一部长篇小说《想活而能活的人》（1926），由于当局的政治干预，被迫中断连载。以后，他就将主要心力倾注在运用其戏剧富于变化的构想和对现实把握的经验创作长篇小说上。特别是《波浪》（1928）发表后，受到了好评，就连续著有《风》（1930—1931）、《女人的一生》（1932—1933）、《路旁的石》（1937）等代表作。

《波浪》描写小学教员见并行介半生犹如波浪的恋爱与人生的曲折经历。他侵犯了普通小学三年级女教员君冢绢子，对自己的过失深感内疚，遂决定与绢子结婚，以弥补自己的过失。绢子婚后，却与一个名叫濑沼凉太郎的青年相恋，曾一度离家出走。绢子产下一男婴后就病逝，行介将男婴阿进托给独身女人高子抚养。但阿进的父亲是谁成为他心中的疑团，在苦恼之余，与高子的妹妹袭子邂逅。行介虽有警戒，但最后还是被袭子的魅力所动，两人建立了很深的关系。后来，行介知道袭子已另有恋人，便与她疏远。这时，阿进已长大，行介将他接回自己身边，虽未释疑，然而已作为自己的儿子、也作为全社会的儿子来对待，对于自己的过失仍然耿耿于怀。作者通过这个故事，提出男女恋爱、父子爱情的矛盾问题，以及以主观的善心来解决这些个人的生活矛盾问题，作为他对待人生的一种态度。这种态度虽不算最积极，但却是诚实的。

山本有三这种以主观的善心来解决人生的矛盾问题，仅限于个人的，而不包括社会的矛盾问题。他最长的长篇代表作《女人的一生》就是一个例证。它作为一篇知识型女性的人生记录，记述了女主人公御木允子在女校寄宿，与加贺美弓子结为姐妹之交。允子和男生昌二郎相好。他们约弓子一起去找公寓，不料弓子和昌二郎一见钟情，并很快订了婚。允子并没有为此而受挫，三年后成为一名女医生，与一位名叫公庄的德语老师相遇相恋。有了身孕的允子，始知公庄已经有患病分居的妻子，她没有听从公庄的流产规劝，而将男婴产下，取名允男，并亲自抚养。一天，昔日的弓子出现在允子面前，在弓子的要求下，允子为她做了堕胎手术，为此而遭起诉，失业了。公庄对允子与昌二郎保持联系而不悦，幸好允男的存在，才使两人得以和解，倾心教育允男。允男长大成人后，积极参加左翼运动，遭父母反对而潜入地下活动。公庄病逝，允子回公庄家乡的车上与昌二郎相遇，昌二郎知晓原委后，安慰道：孩子不仅是属于父母的，也是属于社会的。允子豁然开悟，选择了一条自立生活的路，将自己的医术奉献

给下层阶级的患者。

这女人的一生，最后的转变，看似偶然，如果与时代的背景联系来考虑，就不难发现其必然性。作者让允子最后悟到了孩子是属于社会的，自己也是属于社会的，自然要投身于有益于社会的工作。由这种对主人公允子和允男人生的积极肯定，可以窥见作者受时代的影响，不是全然从“主观的善心”出发，而是也从自由主义的正义立场出发，来处理伦理和社会的问题。可以说，作家对人生的诚实态度，反映了他抱有强烈的正义感，不回避近代人和近代社会面对的矛盾，并且企图用人道主义来解决这些矛盾。正因为如此，他被称为新兴的无产阶级文学同路人。

山本有三笔下的行介、允子的诚实的人生态度，在《风》、《路旁的石》等的主人公身上，变换着不同的形式而得到继承。它们的故事大多是描写知识分子在时代的苦恼中探索人生的道路，也是有机地交织着社会性和伦理性的。他的小说，都是描写日常的生活，然而其艺术创造的高超，在于他能从多角度审视一种现象，并从诸多关系的组合中加以捕捉，在平凡中展露其非凡，在单纯中显现其复杂，从而充实无跌宕情节的内容。《路旁的石》是一部自传体小说，以一个贫寒而心怀大志的青年，在富人的压力和世俗的偏见下，用其艰难奋斗的精神来反映人生道路的艰辛。故事描写了作者化身的少年爱川吾一，家道中落，未能升入中学，当了和服店的徒工。父亲因诉讼的事，到了东京。母亲故去后，吾一到了东京，发现父亲下落不明，无所依托，当了印刷工，并在偶然机会遇上小学时代的老师，在老师的帮助下，上了夜学，好不容易带来一线光明，……故事写至此，爆发了日本侵华战争，就被迫停笔了。战争后期，山本有三所写的剧本《百袋米》（1943），还间接地批判了军国主义，反映了作家的正义感的升华。

在日本近代小说史上，新思潮派成为最后一个流派了。

第十四章　现代小说探索的两条道路

无产阶级文学派的形成与发展——小说大家小林多喜二——无产阶级派小说家们及同路人——新感觉派的诞生——核心人物横光利一——新感觉派的小说家们——现代艺术派诸潮流的命运

第一节　无产阶级文学派的形成与发展

芥川龙之介生命的完结，预示着近代文学的完全终结。无产阶级派文学和作为现代主义的新感觉派、新兴艺术派的兴起，从两种不同的立场，打破既成文坛及既成的小说观念，从“革命文学”和“文学革命”两个方面揭开了现代日本小说史的序幕。

就无产阶级派文学来说，1914 年爆发第一次世界大战，战后发生政治经济危机。俄国十月革命成功，日本国内 1918 年爆发夺粮暴动，促进了工农运动的蓬勃发展，导致 1922 年 7 月日本共产党的成立，开展有组织有革命理论指导的无产阶级革命运动，也开辟了无产阶级文学运动的新道路。在文学上，兴起的儿玉花外的社会主义诗、木下尚江等的社会主义小说、尤其本间久雄提出“民众艺术论”，强调了工人的权利问题，到以宫岛资夫为代表的工人文学和创办《劳动文学》、《黑烟》等一批工人文学杂志，出现一批工人出身的作家。已是知名的秋田雨雀、江口涣、藤森成吉等一些作家，直接参加社会主义运动，都朝着无产阶级文学的方向发展。

无产阶级文学从形成、发展、分裂到统一，走过了曲折的路。1921 年，前田河广一郎、叶山嘉树、黑岛传治等创办《播种人》杂志，翌年 6 月号上刊登了作为《播种人》理论家的平林初之辅的《文艺运动和工人运动》，第一次引进苏联的“无产阶级文学”这个概念，强调了艺术的阶

级性，初步建构起无产阶级文学理论的框架。它反映了当时社会主义思想和无产阶级文学思想的新倾向。在日共的影响下，平林初之辅、青野季吉主张使其“变成更明确的运动”，即工人文学建立在社会主义旗帜下，组成统一战线。但是围绕这个问题，运动内部产生了对立的意见，再加上关东大地震，以及左翼运动遭到当局的残酷镇压，受到严重的打击。《播种人》及许多工人文学杂志被迫停刊。无产阶级文学运动受到了暂时的挫折。

在这种情况下，《播种人》的同人便于1924年6月创立了文艺方面的统一战线性质的杂志《文艺战线》。它在成立纲领中指出：“一、我们站在无产阶级解放运动的艺术的统一战线上。二、无产阶级运动中的个人的思想和行动是自由的。”参加创刊《文艺战线》的同人有：青野季吉、前田河广一郎，平林初之辅等13人。其后叶山嘉树、林房雄、千田是也、黑岛传治、村山知义、藤森成吉、藏原惟人，平林泰子等也成为同人。他们还广泛地吸收关心无产阶级文学运动的作家即俗称同路人作家参加，扩大了统一战线。这个时期，青野季吉、藏原惟人积极活跃在文艺理论战线上，叶山嘉树、黑岛传治等在小说创作中也取得丰硕的成果。

无产阶级文学派经历了四次大分裂，先后出现了“劳艺”、“前艺”和“普罗艺”三派分立的态势。尽管这样，日共根据共产国际于1927年7月通过《二七纲领》，批判了“左”、右倾的偏向之后，政治上基本取得了一致，为无产阶级运动在政治思想上作了统一的准备。在日本军国主义加紧对外侵略的情势下，藏原惟人适时地号召在反对日本帝国主义、反对资本主义的大前提下，无产阶级文学各派应摒弃政治上和艺术上的分歧实现联合。中野重治与之相呼应。无产阶级文学运动两派都强调，根据当前的任务，建立全左翼艺术家的统一战线是必要的、迫切的。最后，于1928年3月由“普罗艺”、“前艺”、“劳艺”等八个团体，成立了“日本左翼艺术家联合会”。同月，除“劳农艺”外，在此基础上诞生了“日本无产阶级艺术联盟”（“纳普”），创办《战旗》杂志，基本上实现了大团结，迎来了无产阶级文学的全面高涨。

到了1931年，日本帝国主义发动“九一八”事变，加紧对华侵略步伐，在这种严峻形势下，无产阶级文学运动一方面要组织力量反击日本帝国主义的侵略政策，一方面要使文学创作适应这个新形势，藏原机械地引进苏联“拉普”的“辩证唯物论的创作方法”，同时提出文学必须成为党

的事业，艺术组织又是政治组织，并倡导将无产阶级文学运动的根扎在企业和农村的大众中，建立文化小组进行政治活动。为此，“纳普”于1931年11月将其所属的文学、戏剧、美术、音乐、摄影等六个专业同盟以及其他无产阶级文化团体，合并成“日本无产阶级文化联盟”（“考普”），创办《无产阶级文化》杂志，还另立无产阶级作家同盟，创办《无产阶级文学》杂志。

随着政治形势急转直下，1932年3月，“考普”中央部及各团体约400名成员被捕，机关杂志遭禁止发行。正如战后的《文学时标》创刊词所概括的：当时敌人“首先镇压无产阶级文学，接着把沾满血迹的手伸向无产阶级同路人的作家，伸向进步和主张自由的文学工作者。他们从热爱和平和人道的作家手中夺走了笔，进而又扼杀现实主义文学流派。”翌年6月日共领导人佐野学、锅山贞亲声明转向，出现了“转向”思潮和“转向”文学思潮，无产阶级文学家多数“转向”或转入地下斗争，胜本清一郎等则主张“尽量保持合法性，以建立广泛的统一战线”，但实际上已无可能。无产阶级文学运动及其统一战线遭到了空前残酷的镇压，于1934年2月完全瓦解了。

无产阶级文学运动非常重视文学理论的建设，它们重要的文学理论家是青野季吉和藏原惟人。在藏原惟人提出无产阶级现实主义论之后，无产阶级文学运动内部就“艺术大众化”和“政治价值与艺术价值”问题进行了两次大论争。通过这两次大论争，对艺术主义与政治主义的偏向的认识有所提高，但并未能真正解决好政治与文学的辩证统一的关系，导致其后的政治价值与艺术价值的论争、无产阶级文学运动围绕政治与艺术关系还不断出现两种极端的倾向。在当时日本国内的严峻政治形势下，日共领导人宫本显治于1933年发表了《政治与艺术·政治首位性的问题》，将文学斗争包括在广泛意义的政治斗争之内，明确强调“政治的首位性”、文学从属于领导政治斗争的党所提出的任务。日本无产阶级作家同盟通过了《关于与右倾危险作斗争的决议》，企图把文学艺术运动中央集权化，从此将无产阶级文学的“阶级性论”，片面地推向“党性论”。藏原惟人更提出了“文学的布尔什维克化”的极端口号。整个无产阶级文学运动以“确立共产主义文学”作为目标，并教条主义地照搬苏联“拉普”的“辩证唯物论创作方法”，运用于日本无产阶级文学，从而混淆了世界观和创作方法的区别，将文学创作方法纳入马克思主义认识论的范畴内。从而无产阶级文学运动开始削弱了

创造性地开辟其文学理论的力量，给日本无产阶级文学创作带来一定的影响。

战后藏原惟人谈到日本文学界的思想斗争时曾指出，从 1928 年开始，无产阶级文学运动开展多次论争，最尖锐的是政治与文学的关系问题，在这个问题上，曾有过错误的认识，这主要是，大多数无产阶级作家和批评家，机械地理解“文学为政治服务”的观点，即文学的阶级性，而对古典以及当代资产阶级和小资产阶级的进步作家，采取了一概否定的宗派主义态度。① 藏原惟人总结这两点是很重要的，但他未能从文学论的基本视角出发，深入总结在对待文学的自律性等问题上的历史经验教训，因此可以说，他的理论活动在企图恢复无产阶级现实主义，并通过它恢复“文学自律性”方面，并未能取得成功。这就给战后民主主义文学运动带来了许多难题，乃至在这些问题上重蹈战前无产阶级文学运动的覆辙。

日本无产阶级文学创作活动，打破了资产阶级文学传统的垄断地位，一度获得了蓬勃的发展。无产阶级文学的第一个繁荣期的主要作品有：叶山嘉树的《水泥桶里的一封信》（1925）、《生活在海上的人们》、《卖淫妇》（1926），黑岛传治的《两分硬币》、《猪群》（1926）；藤森成吉的《茂左卫门遭磔刑》（1926）；平林泰子的《医疗室》（1927）以及中野重治在《驴马》杂志上发表的诗和诗论等。第二个繁荣期的主要作品有：黑岛传治的《盘旋的乌鸦》（1928）；小林多喜二的《1928 年 3 月 15 日》（1928）、《蟹工船》（1928）；德永直的《没有太阳的街》（1929）；中野重治的《初春的风》（1928）、《阿铁的故事》（1929）等。宫本百合子、佐多稻子、平林泰子、林房雄、村山知义、鹿地亘、江马修、前田河广一郎等一批无产阶级作家，以及山本有三、广津和郎、野上弥生子等一批“同路人”作家携手合作，开展了空前活跃的创作活动，为无产阶级文学的繁荣作出了贡献。其中《蟹工船》和《没有太阳的街》被公认为无产阶级文学派的瑰宝，是革命文学最具典型意义的小说杰作。日本无产阶级文学的基本特色是：

（一）概括而准确地把握住 20 年代末和 30 年代日本社会复杂的阶级关系，艺术地再现日本带封建性的资本主义的基本特征。无产阶级文学派小说，广泛反映工农的革命斗争，多视角地透视工人阶级与资产阶级、农

① 根据《译文》编辑部 1957 年 12 月 7 日采访藏原惟人的记录。

民阶级与地主阶级的对立关系，深刻地剖析了这些范畴对立关系的矛盾根源——绝对主义天皇制。

（二）以工农大众的生活和斗争作为自己创作的基本题材，热情而真实地表现革命发展中的现实生活，也不回避表现他们在生活前进中的困难和方向。按照历史的本来面目，写了无产阶级斗争的失败，并在失败的斗争发展中展现胜利的明天，包含着革命的浪漫主义精神。

（三）具有鲜明的思想性，以革命精神教育大众。日本无产阶级文学派的小说主题积极，具有强烈的思想意识以及鲜明的时代感。特别值得强调的是，进入 20 年代末 30 年代，“反战文学”占据无产阶级文学重要的一席，表现了非凡的国际主义精神。

（四）运用大众喜闻乐见的艺术形式，注意文学的大众化。

无产阶级文学派是新生的、发展中的文学。因此，还没有自己丰富的创作经验和成熟的文学理论，再加上存在组织上的宗派主义和文学指导方针上的偏差，造成“左”的政治主义文学思潮的深刻影响，不可避免地给无产阶级文学派的小说创作带来一定的弱点、缺点甚或错误。主要有以下几点：一，题材内容狭隘，多限于描写工农题材，即使工人题材也限于矿工等少数产业领域，缺乏多样性；二，往往用文学代替政治宣传，表现游离于作品形象的政治观点和政治倾向，使文学创作概念化、公式化；三，不少作品中的人物形象比较苍白，只表现了“作为阶级人”的共性，而忽视“作为社会人”的个性，因而人物的个性不突出，缺乏艺术的典型化；四，采用无产阶级现实主义的单一创作方法，表现手段不够丰富、缺乏戏剧性的叙述法、多层次的结构和人物的内心独白等现代小说的表现。

造成以上的问题的因素很多，但就文学本身来说，最重要的一条，就是提出“文学从属于政治”和文学批评标准的“政治首位性”的不确切的指导方针，未能充分尊重文学的自律性，只强调文学价值的社会功能，而限制了文学的多功能的作用，乃至排斥文学的认识作用和审美作用，对于无产阶级文学派小说创作的发展，都产生了不利的影响。但是，瑕不掩瑜，无产阶级文学派小说的这些弱点与它的伟大的成就相比是次要的，它创造了日本现代小说的一个新时代的功绩，在日本现代小说史上是有其历史地位的。

第二节　小说大家小林多喜二

小林多喜二（1903—1932）是日本无产阶级派的杰出小说家。他出身于秋田县北秋田郡下川沿村的一个贫苦农民的家庭，4 岁举家迁往北海道小樽若竹町，在经营面包厂的伯父的帮助下，其父在当地穷人聚居的地方惨淡经营了一家分店。小林父母喜爱文学和戏剧，常常让小林姐姐朗读夏目漱石的《哥儿》、《三四郎》和德富芦花的《自然与人生》等作品，小林也从中接受文学的熏陶。在小学时代，小林的学习成绩，并不是特别优异，但却是讲故事的能手。小学毕业后，在伯父的面包厂一边做工，一边在北海道厅立小樽商业学校就读。当时小樽商业学校的校长受民主潮流的影响，重视开明的教育，小林在这样环境下接受启蒙教育，培养了明朗的性格和开阔的心胸，培养起热爱文学的情趣。他的作文课在全班首屈一指，经常为校友会杂志《樽商》写稿，他的习作《被诅咒的人》，写了一个穷苦的少年当了火山灰工厂工人，得了肺病，陷于对肺病的恐惧和担心失去工作给家庭经济带来打击的双重苦恼的故事。在商樽毕业前夕，他在校友会杂志上发表的描写一个白痴少年生活的《暮春的新天地》，开始在文学上显露了自己的才华。

1921 年，多喜二进入小樽商业高等学校，对文学产生更自觉的追求和投入。一方面他广泛阅读歌德、福楼拜、斯特林堡、契诃夫、屠格涅夫、托尔斯泰等人的作品，尤其爱读陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的人》、《罪与罚》、《白痴》、《死屋手记》、《穷人》等，对这些作品的人道主义精神和人物的性格力量，在感情上产生了激动和共鸣。在日本作家中，他爱读德富芦花、石川啄木、夏目漱石，菊池宽和志贺直哉等人的作品。另一方面，他常常与一些爱好文学的友人探讨当时的浪漫主义、自然主义、白桦派的人道主义等文学现象，围绕文学艺术的真正使命问题进行了思考。他主张文学艺术的使命就是“为了使人善良、纯洁和高尚”，为此要“更好地生活于现实之中”，企图通过这样的方法，探讨和寻找一条走向文学创作的道路。

在思考与探索中，多喜二写了《阿健》和《回家过节》两个短篇小说，前者通过贫穷的农家少年阿健的眼，对伯母的暴发户的行为和学校偏差的教育方针，进行尖锐的批评；后者通过工厂放徒工回家过节的表象行

为，来掩盖他们平时对童工进行剥削的实质问题。他对社会的批判精神，以及对穷人的同情和人道主义的正义感已跃然纸上。小说发表在与《播种人》有着密切关系的《新兴文学》杂志上，《阿健》被评为“思想鲜明，表现确切的作品”，同时小林被当作“值得重视的新生力量”。同时，在《播种人》的影响下，小林多喜二对社会和文学有了新的认识，逐渐形成独自的思想和艺术观。他就读书和创作的体验，写了《历史性的革命与艺术》(1923) 一文，已经开始将朴素的人道主义正义感与思想信仰和思想方法联系来思考革命与艺术的问题，这是小林的文学观的最初表现。

1924 年，多喜二从小樽商业高等学校毕业后，开始在北海道拓殖银行小樽分行任职，一边工作，一边全力以赴地从事文学创作，发表了处女作《腊月》(1926)，小说描写一个贫穷家庭，丈夫死后，弱妻无力维持，年幼的孩子们被人领养，长女沦为娼妓的悲惨生活。这时候，小林开始意识到正义感仅停留在对贫苦人的同情是不够的，把他们的悲惨生活仅当作悲惨的现实来描写也不能算是真正的艺术作品，于是开始将注意力投向他们的悲惨生活与社会的现实生活的矛盾关系。在对这些矛盾的探索过程中，就如何解决社会问题感到困惑与焦灼。他曾写道：

> 一个作家如果对人生没有任何要求，那他就不可能是一个真正的艺术家。一个作家只是要求他的作品如实地描写人生，那他还不如摄影师。……甚至可以说，作者必须是个梦想家。作者对人生必须有要求。
>
> (我) 需要信仰！需要对事业的热情和毅力，这是无比重要的！①

在苦恼而焦灼地思索之余，小林读了早期无产阶级作家叶山嘉树的《卖淫妇》，认识到叶山嘉树的作品具有强烈的阶级意识，正是在描写悲惨的现实这一点上，无产阶级派文学与自然主义文学的根本区别，就在于无产阶级作家的创作态度和思想意识的完全不同。他反省自己说，“在我自己内部也存在着某种可以看成是‘思想意识’的情绪，但这种情绪还没有(象叶山嘉树) 那样热烈地、具体地表达出来。”② 他为此开始学习马克思

① 小林多喜二：《小林多喜二全集》第 10 卷，青木文库 1953 年版，第 11—12 页。
② 小林多喜二：《小林多喜二全集》第 10 卷，青木文库 1953 年版，第 37—38 页。

的《资本论》。小林在创作态度和思想意识上获得了最初的飞跃，逐渐从一个批判的现实主义者转向一个战斗的无产阶级小说家。

1926—1927年，随着小樽工农运动的高涨，小林多喜二积极地投身到如火如荼的工农群众的斗争中去，并加强了与无产阶级革命运动和文艺运动的联系，表示自己在思想上坚决走向马克思主义的道路。这时，他集中全部精力写以北海道石狩川开垦农民的悲惨生活和最原始的反抗为主题的《防雪林》（1928），完成了作为小林多喜二小说创作的重大转折标志。《防雪林》这部中篇比起作者本人以前的作品来，已有了一个很明显的进步。但作者不满足于此，因为他目睹和经历了周围的社会现实的剧烈变化，深感自己的作品与现实的世界还存在很大的距离，当他读了藏原惟人的《无产阶级现实主义的道路》一文之后，深受文章强调的以"前卫的眼"来观察这个世界和以严正的无产阶级现实主义来描写这个世界的论点的影响，一心一意地清算自己过去的态度，在小说创作思想上发生了根本性的飞跃。

小林多喜二加入"纳普"后，经常受到警察的监视。他在银行工作之余，完成了长篇小说《1928年3月15日》，故事以"3·15事件"为题材，以事件之后北海道地方统治当局搜捕日共党员为中心，描写了一群革命家在事件前后的生活状况，重点突出了他们英勇不屈的革命性，与统治者镇压革命者的残暴性，揭露了绝对主义天皇制的国家政权的本质。作品的主要成就，首先是作者超越自己，也超越左翼作家取材同类事件的作品孤立处理这个重大题材的缺陷，将这一事件置于巨大的时代潮流之中，揭示了事件某些带规律性的本质问题。其次是作者避免一般左翼文学容易犯的概念化的通病，没有把各个革命者拔高为不可攀的"英雄"，而写了他们性格的弱点——参加革命运动的知识分子的偏激、个人英雄主义等弱点，塑造出一个个有血有肉的人物形象。

藏原惟人对这部作品给予高度评价，认为它是"无产阶级文艺划时代的作品"，"这部作品也标志着处理这类题材的作品向前跨进了一步"，同时指出作品的不足是"它虽然描写了先进的个人，但没有描写群众性的集体"，"未能将它置于与整个无产者解放运动的联系之中"①。

《1928年3月15日》发表后，虽遭到了统治当局的查禁，但小林更积极地投入无产阶级革命运动的同时，先后又写了《到东倶知安去》

① 转引自手冢英孝：《小林多喜二传》（中译本），吉林人民出版社1983年版，137页。

(1928)、《蟹工船》(1929)，并且修改《防雪林》。《到东俱知安去》由于被认为个人的色彩强烈，过多写了革命运动的矛盾，没有得到评价，《蟹工船》则博得了热烈的反响。藏原惟人在《都新闻》、《改造》上称赞这部作品“是无产阶级文艺的划时代的作品”。其他新闻杂志也纷纷发表评论文章，给予积极的评价，获得了与叶山嘉树的《水泥桶里的一封信》、平林泰子的《医疗室》、黑岛传治的《雪橇》并称的荣光。小林多喜二一跃而成为无产阶级的代表作家，他的文学地位得到了文坛的广泛承认。这部作品给文学界带来的巨大冲击，决定了小林其后的文学方向。另一方面，小说在《战旗》1929 年 5、6 月号上一刊出，日本统治阶级即以“触犯天皇罪”禁止发行，作者也为此一度被传讯，讯问他为什么在作品中写了往献给天皇的罐头里“放点石头进去”的字句。

《蟹工船》不仅仅受到无产阶级文学作家、评论家的著文称赞，而且也引起整个文坛的广泛重视，许多作家、评论家在《读卖新闻》上加以推荐，认为是该年度最好的作品。日本文坛的最大综合性杂志之一的《中央公论》主动向小林约稿，他写了《在外地主》(1929)。这是作者根据《防雪林》的底稿改写而成的、取材于 1927 年的矶野租佃的斗争，以工农联合斗争为主题，描写处在资本主义统治下的农村，在地主资产阶级化的过程中，工人与农民、地主与资本家、农村与城市等的关系，指出了在外地主作为资本主义社会典型形态的存在是工农过着悲惨生活的根源，揭示工人与农民联合斗争的形式，是社会阶级斗争的重要表现形式的道理。作者在无产阶级文学中，第一次涉及这一主题，为无产阶级文学创作开辟了新径。这部小说在《中央公论》发表后，由于小说中具体地揭露了拓殖银行对农民的掠夺行为以及批判了银行大宗雇主的地主阶级，小樽分行马上强迫小林“自愿辞职”以此解雇了他。

小林多喜二于 1930 年 3 月从小樽迁居东京，身在文坛的中心，有了更多的时间和精力从事开创和发展无产阶级文学的艰巨事业。但刚写完《工厂支部》(1930)，就被当局以违反“治安维持法”的莫须有罪名，还加上《蟹工船》有所谓“冒渎天皇尊严辞句”的罪名起诉，被判以“对天皇不敬罪”而被捕入狱。

《蟹工船》描写了渔业资本家勾结帝国的反动军队对北洋蟹工船上的渔工、杂工的野蛮剥削和残酷镇压，以及他们在实际的阶级斗争中接受革命思想的影响和血与火的洗礼，逐渐觉醒，加强团结，在生死界上同作为“阶级恶”的象征——渔业资本家的代理人浅川监工及其他恶势力进行英

勇、机智斗争的事迹。这场斗争虽以失败而告终，但觉醒了的工人阶级并没有气馁，他们总结失败的经验教训，重新组织力量，满怀胜利的信心，再一次迎接新的战斗。

作者一开头就让上蟹工船劳动的渔工喊出："下地狱去!"也就说明作者有意识地选择了像地狱般的蟹工船这一特殊的劳动形态和典型环境，深刻地剖析了带有浓厚封建性的日本资本主义的剥削关系，科学地揭示了帝国主义阶段的资本主义的实质，同时无情地揭露了日本帝国主义发动侵略战争的总根源，从而把蟹工船上的渔工们为改善劳动条件和生活待遇的经济斗争，引向反对绝对主义天皇制的政治斗争。作者在这方面作了如下两段精彩的描写：

> "浅川、浅川，是蟹工船的浅，还是浅的蟹工船?"
>
> "天皇陛下高高在云端，跟我们没有关系。可是这浅，就不那么简单了"。
>
> * * *
>
> 每年，照例在渔期快要终了的时候，就特制进贡天皇的蟹肉罐头。可是很"不恭"地特制的时候，从来不特地斋戒沐浴，平时渔工们都认为监工这样干是很不敬的。——可是，这一次却没有这种想法了。
>
> "这是榨取咱们的血和汗做的，哼，吃起来大概特别鲜吧。吃了可不要肚子痛呀。"
>
> 大家都是抱着这样的情绪做的。
>
> "放点石头进去！管它的!"

小林喜二就这样以他的胆识和勇气，向日本绝对主义天皇制挑战，最后发出了时代的最强音："不愿被宰割的人们联合起来!"

这部小说虽以蟹工船为舞台，但它通过船上各阶级代表人物包括作为资本家代理人监工的浅川的活动，以及"秩父号"的沉没，川崎船的失踪，帝国军舰的"护航"等情节，有机地把蟹工船同整个日本社会，乃至国际社会密切联系起来，大大地扩展了空间和时间，以更加丰富的思想内容，展示两大阶级的对立和斗争。尤其是安排了川崎船遇难漂泊到世界第一个苏维埃国家接受革命思想影响和了解到这个国家没有阶级剥削实情的情节，为其后渔工们的斗争和发展，打下了更加坚实的思想基础。渔工们

从自发斗争转变到自觉斗争的过程，既是通过阶级斗争的实践，而且更重要的是接受革命思想和理论的教育和指导。

当时我国文艺界前辈对《蟹工船》给予很高的评价。鲁迅主编的《文艺研究》评介说："日本普罗列塔利亚文学迄今最大的收获，谁都承认是这部小林多喜二的《蟹工船》。"夏衍也称赞"《蟹工船》是一部普罗列塔利亚文学的杰作"。我国译坛及时出版了《蟹工船》中译本，小林为此写了序文，把中国人民看作是"走同一条道路的中国同志"。他满怀深情地指出："日本无产阶级在蟹工船上遭受的极其悲惨的原始剥削和从事囚犯般的劳动，难道不正是和在帝国主义的铁蹄束缚下、被迫从事牛马般劳动的中国无产阶级一样吗?""中国无产阶级的英勇奋起，对紧邻的日本无产阶级是一股多么巨大的鼓舞力量啊!""我相信，我这部粗浅的作品，虽然非常粗浅，也一定可以成为一种力量!"中日两国人民在当时反对共同敌人的斗争中，就像小林所说的那样互相鼓舞，互相支持。

1931 年 1 月小林多喜二保释出狱后，仍坚持以日本的革命运动和重大社会问题作为自己的作品主题，并且不断地开辟新的领域。首先写了《工厂支部》的续篇《组织者》(1931)、《单身牢房》(1931)、《转型期的人们》(1932) 等。于 1931 年 6 月，小林担任无产阶级作家同盟书记长，10 月加入了日本共产党，在法西斯军国主义的重压下，一边从事党的工作，筹组日本无产阶级文化联盟（考普），负责党的文化和文学工作，一边兼及创作和评论活动。随着日本帝国主义对外不断扩大对中国的侵略战争，对内加紧对无产阶级革命运动及文学运动的血腥镇压，多喜二于 1932 年上半年转入了地下。在最后一部小说《地区的人们》完成后一个多月，即 1933 年 2 月 20 日，还来不及发表，当多喜二在街头进行地下联络工作时，被叛徒出卖，遭特高警察逮捕。他在严刑拷打了几个小时，英勇不屈，为日本人民的革命事业，为反对日本帝国主义发动的侵略战争，献出了自己的青春和生命。小林于 1932 年 8 月匆匆写就的《为党生活的人》，在他牺牲后，才作为遗作发表。作家牺牲时，年仅 30 岁。

第三节　无产阶级派小说家们及同路人

无产阶级文学派拥有不少优秀的文学理论家、小说家和诗人。中野重治（1902—1979），集诗人、小说家、评论家于一身，在文学理论和诗作

方面尤有建树。在“艺术上的政治优先”的思想冲击着无产阶级文学运动的时候，中野坚持艺术价值的信念，对于推动无产阶级文学在艺术上的进步起到了很大的作用。中野这种信念，在小说《初春的风》(1928)、《阿铁的故事》(1929) 等得到充分的体现。

《初春的风》被认为是无产阶级派小说代表作，它与小林多喜二的《1928年3月15日》一样，都是以“3·15事件”为题材，所不同的是，中野重治只从一个侧面描写在大镇压共产党的事件中，一对父母带着婴儿被投入狱中，受到折磨，婴儿发病，在警方监视下，让父亲带着妻儿回家为婴儿治病。婴儿不治死亡。父亲重新被收监。母亲在亲友帮助下，埋葬了死婴，又投入了革命工作中。强劲的风吹进了她独居的屋里，这是初春的风。连日来砂尘和煤烟席卷东京的天空。母亲在风涛声中想起自己死去的婴儿，变得像罂粟一般的小。她在给狱中丈夫的信中最后写下了一句揪心的话：“我们是活在侮辱中”。中野另一部重要小说《阿铁的故事》，阿铁的故事是从阿铁和贫农们围绕修水渠和村会问题，与川田地主展开斗争开始，到老铁一家受地主压迫和剥削，最后被撵出村子。为此，哥哥被气死、母亲上吊身亡，父亲沦落北国故去，活下来的阿铁，决心要将母亲上吊用的绳子，套在害死自己一家亲人的川田地主的脖颈上！这两部小说的最终目的，是要探讨绝对主义天皇制下日本社会的深刻矛盾，以及在民众中发掘新的人性，在思想性和艺术性上达到了较完美的统一。

中野重治在文学上的成就，不仅体现在主题的革命性上，而且还表现在语言文体的革新上，即他采用感觉性的语言与抽象性的语言的结合方法，构建他所一贯追求的“内容充实的文体”，完成他的革命艺术的创造。正如加藤周一评价时写道：“对马克思主义文学做出贡献、但不仅涉及题材的范围问题的、作为诗人起步的中野重治，运用了对语言的敏感性，把抽象的概念编织到语言里，创造出独特的分析性文体和修辞法，执拗地紧追朝向目标。……用带比喻性的说法来说，他的文章把思想和感觉结合在了一起。”① 可以说，在无产阶级作家中，中野重治在小说创作上最充分显示其艺术的个性，同时也最大限度地反映了时代的基本要求。所以，他的小说艺术个性又具有普遍性，超越时代、阶级在日本现代小说史上得到广泛的认同。

叶山嘉树有名的短篇小说《生活在海上的人们》，是根据自己在煤炭

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》（中译本），开明出版社1995年版，第406—407页。

运输船上的劳动生活体验创作的，小说里领导罢工的仓库工藤原、工人谈判代表的清洁工波田、水手长安井这几个人物，实际上是作者本人的分身。故事讲述来往于室兰和横滨的煤炭运输船上，船员们一方面要与北海道海上严寒的大自然和恶劣的气候搏斗，一方面在恶劣的劳动条件下，无日无夜地干着繁重的劳动，还备受船长等的种种欺压，动不动被指责为怠工，他们的生命和安全毫无保障，经常引起自发的斗争。藤原、波田读过《资本论》，逐渐有了阶级的自觉，团结水手们反对苛酷的劳动条件，向船长提出 8 小时劳动、星期日公休等 7 项要求，并领导船员们罢工。船员们从自发的斗争走向有组织的自觉斗争。奸狡的船长一面与罢工工人代表周旋，一面通知海上警署，运输船一抵达横滨港，藤原、波田便被带到警署，等待他们的就是判刑！这部小说通过这一煤炭运输船的典型环境，集中地反映了当时日本资本主义社会的矛盾和斗争的情势，成为早期无产阶级文学的划时代的作品，对日本无产阶级派的小说创作产生了积极的影响。小林多喜二的《蟹工船》就是在其直接影响下诞生的。

在无产阶级文学运动中，作为工人出身的作家，占据着重要地位的是德永直（1899—1958）。他的代表作是长篇小说《没有太阳的街》，故事描写的是拥有 3000 工人的大同印刷厂的劳资双方围绕解雇左翼工人而发生纠纷，工会便发动和领导全厂工人进行大罢工。生活在没有太阳的隧道似的简陋屋子里的工人，靠着叫卖来苦苦维持罢工后的生活。女工高枝不顾身边有一个患病的父亲要靠她的劳动来维持生计，也毅然加入了罢工的行列。罢工旷日持久，工人采取占领工厂，破坏机器，并袭击给大同印刷厂供应纸张的王子纸厂等的行动，受到军警的镇压。工会分裂，还出了叛徒，结果罢工团会议接受了资方解雇工人的条件。可是，青年工人表示要继续坚持高举战斗的旗帜，因为罢工失败是暂时的，工人的斗争终将获得最后的胜利。

在这部小说里，德永直运用了工农大众所易于接受的通俗易懂的形式，切入一个个日常生活的镜头，比如高枝在罢工斗争中，与领导工会的萩村暗自相恋，并一度被捕；高枝的妹妹加代与萩村的同伴宫地相爱，并有了身孕，宫地由于暗杀厂长大川未遂被捕入狱，加代也被检举，最后流产死去等。藏原惟人对这部小说给予很高的评价，他认为这部小说第一次以宏伟的规模，生动地写出了工厂工人的生活与斗争，创造了为广大人民群众所容易接受的通俗易懂的形式。也就是说，这部小说达到了典型性与通俗性的完美统一。

《没有太阳的街》与叶山嘉树的《生活在海上的人们》、小林多喜二的《蟹工船》不仅在无产阶级文学史上，而且在日本现代小说史上，都占有重要的地位。接着，德永直还写了续篇《失业城市东京》（1930），反映了罢工失败后失业工人的生活和斗争。

宫本百合子（1899—1951）以作者自己在农村的观察和体验写就《贫穷的人群》，故事叙述女主人公“我”是“东京小姐”，暑期来到离东京100多里地的福岛县农村，住在地主的祖母家，目睹村里贫苦农民的不幸，本想助一臂之力，但善意没有获得善果，贫农并没有因为有了她那份同情而生活有所好转。“我”反省自己的慈善行为是否含有虚荣心和自己的能力有限。这是采用传统的私小说形式，表现了一种托尔斯泰式的人道主义精神。17岁少女写出这样一部作品，受到文坛的极大关注和社会的强烈反响。她继续写了《神官》（1917）、《一根幼芽》（1918）、《三郎爷》（1918）等，仍将人道主义的同情，倾注在封建资本主义社会的下层民众特别是贫苦农民的现实生活上。女作家以其进步的人道主义文学，奠定了她在日本现代小说史上所占的地位。

宫本百合子以自己婚姻家庭生活体验，创作了长篇自传体小说《伸子》（1924—1926），描写一个不到20岁的女作家佐佐伸子随父到纽约上大学，与同校的一个比自己年长15岁的研究古代东方语的佃一郎相识、相恋而结婚。两人回国后，伸子的母亲不赞成这桩婚事。伸子坚持自己自由选择的婚姻，与双亲发生了冲突。后来由于在对待人生的态度与丈夫不同而产生的矛盾，面临日本的“家”的生活的双重压力。关东大地震之后，夫妻两人的思想鸿沟更难以弥合，伸子认识了性情相投的女友吉见素子，便决定离开夫家，与素子共同生活。女作家通过描写伸子这一段从恋爱、结婚到离婚的生活，以及市民的家庭生活的矛盾，揭示日本的封建家族制度和现代女性的现实存在的问题，反映了当时妇女在精神上、经济上的独立成长的要求和过程。《伸子》在日本现代小说史上受到了很高的评价。小田切秀雄认为“《伸子》是日本近代文学的古典”，“它与夏目漱石的《路边草》、岛崎藤村的《黎明前》、志贺直哉的《暗夜行路》、田山花袋的《乡村教师》、德田秋声的《缩影》一起，应该是可数的代表日本近代文学最光辉的古典之一。”[①] 宫本百合子参加了日本无产阶级作家同盟，走上战斗的无产阶级作家的道路，写下了短篇小说《1932年春》（1932—

① 小田切秀雄：《明治·大正的作家们》，第三文明社1978年版，第347页。

1933）、《小祝一家》（1934）、《乳房》（1935）、《杉垣》（1939）、《三月的第四个星期日》（1940）等，充满了不屈于时势的强烈批判精神。这些作品，标志着宫本百合子作为无产阶级小说家的成熟与稳定。

当时无产阶级文学派的女作家，人材辈出，除了宫本百合子以外，还有佐多稻子、平林泰子等。佐多稻子（1904—1998）发表了短篇小说《牛奶糖厂的女童工》（1928）而登上文坛。这篇小说，以现实主义的手法，质朴的文笔，真实而生动地描写了女童工弘子在牛奶糖工厂极坏的条件下劳动而坚毅地生活的故事，揭示了童工的非人待遇和社会的矛盾现象。接着她发表了《烟厂女工》（1929），描写女工阿园与丈夫在同一家烟厂劳动，从担心丈夫从事革命工作会打乱他们的"太平"日子，到丈夫被捕后，通过严酷的阶级斗争的历练，逐渐觉醒的故事。这两篇小说，决定了她其后作为小说家的创作基本方向，自此她加入了无产阶级文学运动的行列。

佐多稻子坚持以自己对下层现实生活的体验作为题材，避免了当时无产阶级文学运动容易出现的政治主义倾向，实现了人民与文学的新的关系。当时的代表作《干部女工的泪》（1931）、《祈祷》（1931）、《小干部》（1931）、《应该做什么》（1932）、《恐怖》（1934）等五部曲，都是剪裁于东京龟户纺织厂工人罢工斗争生活的一角，生动地描写了女工八重子、妙子等在阶级的自觉和行动中的成长，以及她们所表现出来的自立、意志和活力。同时作者通过这些人物，交织着作者对压迫者的恨和对受压迫者的爱。

可以说，佐多稻子坚持革命现实主义的创作方向，抱着对女工们的深刻的理解和同情，从她们的日常的劳动生活中，捕捉具有深刻社会意义的主题，并用朴素而富有艺术力的语言，塑造了一个个血肉丰满的典型艺术形象来。

与佐多稻子并列站在同一位置上的女作家，是平林泰子（1905—1972）。她的短篇小说处女作《医疗室》（1927），以第一人称"我"讲述日本帝国主义侵占中国东北所发生的一个故事：女主人公"我"的丈夫是个无政府主义者，他在中国东北爆破铁路的计划失败后，怀有身孕的当女佣的"我"，作为同谋犯也一起被捕。临产的"我"因患严重营养不良症被送进一间营利的医疗室，仍受到严密的监视。"我"产生一种逆反心理，提高了阶级思想觉悟。产后，新生婴儿夭折，"我"拖着衰弱之身重被投入狱中。作者这篇小说里，流露了自己对殖民统治秩序的不满与绝望的抗

争。《医疗室》问世后，得到文坛的肯定评价。她接着写了《晚风》(1928)、《敷设列车》(1929)等。

战后，平林泰子写了短篇小说《一人行》(1946)、《这样的女人》(1946)、《我活着》(1954)等，以自己在战争期间的经历作为素材，主人公用第一人称“我”的形式，来叙说自己参加左翼运动以后的逃亡、入狱的遭遇，与疾病作斗争，一边与死神搏斗，一边燃起强烈的求生欲望的故事。朝鲜战争爆发后，平林泰子彻底背叛她的原来的信仰。最后留下了她暴露性地“悔悟”自己陷入感情纠葛的前半生的《沙漠的花》(1955—1957)，她自己也淡出文坛，像被“沙漠”埋没了似地被历史所淘汰了。

在无产阶级文学运动中，出现了一批作家，没有在组织上参加这一运动而团结在其周围，与无产阶级作家携手合作推进这一运动，但他们又不是同盟者，故通称为“同路人”作家。同路人作家主要有野上弥生子、广津和郎、林芙美子等，他们为日本现代小说的进步作出积极的贡献。

野上弥生子(1885—1995)，根据从祖母听来的双亲的姻缘，写了《缘分》(1907)。这个短篇小说经由夏目漱石推荐发表，成为野上弥生子走文学道路的起步。接着写了中短篇《紫苑》(1908)、《通过墓地》(1909)、《饲犬》(1910)、《木偶》(1910)等，以虚实结合的手法，知性的思索，描写中产阶级家庭平和生活中的喜悦、忧愁和悲哀。她还写了《新的生命》(1914)、《已经五岁的儿子》(1914)、《母亲的通信》(1919)等，以自己生养三个孩子的母亲的体验，从母爱的立场出发，纪录了爱儿的生态和心理，表现了伟大的母爱的思想。这些作品具有私小说的性质。

野上弥生子发表了短篇小说《海神号》(1922)之后，显示了作家初具批判社会的眼光，为作家下一步的创作的飞跃打下了基础。小说通过渔夫的艰辛生活以及渔船遇海难，渔夫杀死船长的外甥欲食人肉的故事，探求人性的善与恶，揭示人克服兽性、人性善的胜利的主题。她的长篇小说《真知子》(1928—1930)的问世，成为作家创作成熟的一个标志，由运用写生文写自己身边的事，转向扩大描写对象，提出了社会问题，进一步开辟了她的现实主义的创作道路。作家以中流上层阶级出身的女性特有的感觉，讲述一个同样属于中流上层阶级出身的知识女性曾根真知子试图摆脱自己周边的伪善环境，以及追求自由恋爱的失败与成功的故事，揭示了她对自己出身的阶级背逆过程中的伦理思考，即对社会的正义问题、对人的尊重与蔑视，以及个人与阶级关系等问题的思考。小说发表当时，作为思想小说，受到很高的评价，与宫本百合子的《伸子》齐名于文坛。

经过代表作《真知子》的实践，女作家的现实主义创作思想得到进一步的提升，她发表了与社会现实直接对抗的《年轻的儿子》(1932)、《悲哀的少年》(1935)。前者描写地方官僚出身的青年学生工藤圭次，不顾母亲的反对，投身于左翼学生运动的经历；后者在叙述一个中学生接受军训的微妙心理的过程中，交织着对军事教练的批判。作家在这两篇小说中，着力通过上述不同的故事，成功地塑造两个年轻主人公的叛逆性格，并用这样一种特殊的形式表达了反战的意向，展示了女作家的批判现实主义的力量。接着她于1936年开始执笔创作长篇《迷路》，但由于战争的关系，写了第一、二部被迫中断，作家也疏散到浅间山麓的北轻井泽，对当局发动的侵略战争保持沉默的抵抗态度。在那里，她只写了《山姥》(1941) 等与时世无关的若干篇私小说，就迎来了日本的无条件投降。

广津和郎 (1891—1968) 婚后家庭生活欠圆满，在外过着漂泊的生活，写了众多的私小说，叙说自己的生活环境和身边的事，以及庶民生活的哀与乐。广津作为小说家引起文坛注目的，是在发表了短篇小说《神经病时代》(1918) 之后的事。他笔下的主人公、新闻记者铃木定吉对于所在的报社内部的丑恶现象——报社领导被权力者收买、变节、欺瞒、权威主义支配下的人际关系等等，既表示愤慨，又无能为力，只盼过着没有爱的夫妻的惰性生活，以及梦想在乡间过着清静的读书生活，渐渐形成了自我的分裂性格和虚无主义的思想。

在这部小说中，作者着力描写主人公的这个"性格破产者"，不仅在于揭示当时在社会冷酷现实的重压下的知识分子的"性格分裂"的现象，而且暴露时代的弊病。作者采用这个篇名，正道出了小说的主题思想。在这里不难发现在作者所塑造的铃木定吉身上，或多或少地落下了当时俄国文学所表现的"多余人"的影子。所以，也有的评论家说：铃木定吉是二叶亭四迷《浮云》中的文三的后裔。① 以此为开端，作者还以这种"性格破产者"作为主人公，写了《两个不幸的人》(1918)、《抱着死儿》(1919) 等，呈现一个又一个对爱的正常与反常的"神经病患者"、"感情衰弱者"的典型性格，构成了描写日本式的"多余人"的文学系列，与私小说的文学系列并存。

林芙美子 (1903—1951) 以创作诗歌起步，读了汉姆生的小说《饥饿》之后，产生了一股创作小说的冲动，她便继承日本古代的日记文学和

---

① 小田切进编：《日本近代文学大事典》(第3卷)，讲谈社1978年版，第143页。

歌物语的传统，以私生活的手记兼杂诗歌的形式，创作了《流浪记》(1928—1946)，艺术地再现了她本人凄苦的生活经历和体验。这部长篇小说共三部，以简洁的笔触、丰富的人情，描写了女主人公到东京后，辗转各种下层职业，寻找生存之路。她忍受了饥饿和屈辱的威迫，在灵与肉的搏击中，有时自暴自弃，落魄潦倒；有时抖擞精神，奋力抗争，充满了对生的绝望与希望，对美的失落与憧憬，流溢出孤独与哀怨的诗情，同时也展露了一个青春少女的天生的乐天精神和对人生的信赖感。

《清贫的书》(1931)是林芙美子另一部代表作，它以细腻的笔致描写一对新婚夫妻虽然家境贫寒，但互助互爱，在清贫中过着安稳的纯洁的爱情生活，最后以丈夫给妻子九封信结束故事，全篇充满脉脉的诗情。女作家本人于1925年与国技馆画师手冢绿敏结婚后结束了流浪。她还发表了《手风琴与鱼镇》(1931)。这两部小说获得了她的名声，巩固了他的小说家地位。这时期，她还写了《穿耳环的马》(1932)、《莺》(1934)等，也都是根据自己所经历的悲剧性的人生体验，或写了庶民生活的悲欢，或写了知识分子的贫困，充溢着富有人情味的哀感。她这段创作生涯，也是她作为“同路人”作家的生涯。

战争期间，林芙美子当过随军记者。战后从抒情的风格，转向客观的描写手法，继续执笔写了《晚菊》(1948)和《浮云》(1949—1951)，分别写了中年女性阿金和雪子在苦苦地体味着饱经风霜后的脆弱感情故事。林芙美子中风猝逝前三个月完成的这部《浮云》，与二叶亭四迷的名作《浮云》同名，但作家就此解释说：“上帝近在咫尺，我却一直在暗中摸索，这部作品就是想要描写我这种对于生存的焦灼之感”；“走到一切幻灭的尽头之后，从那里重新萌发的东西，便是这部作品的题目。《浮云》的书名由此而来。”也许这是女作家48载悲苦的人生宿命的映照。在辞世前，林芙美子应友人之邀，曾在方型厚纸笺上题写下了这样的词句：“花的生命是短暂的，惟痛苦是悠长的。”这词句，作为作家的人生的总结，刻在林芙美子的文学碑上。

第四节　新感觉派的诞生

在日本现代小说史上，最早出现的现代主义是新感觉派和现代艺术派。新感觉派的诞生，首先可以追溯到1914年第一次世界大战前后欧

洲兴起的现代主义文学思潮的传入日本；其次，1923 年发生了关东大地震，引起了政治、经济的大混乱，给日本社会、文化生活带来严重的困难，深化了资本主义的危机。当时文坛的情势是，1923 年 1 月，占据文坛主流地位的新思潮派作家菊池宽创办《文艺春秋》，有意识地培养一批年轻作家，以对抗无产阶级文学的兴起，力挽资产阶级文学自然主义衰微之后的颓势。但是，他们并未能达到预期的目的，因而一批有才华的年轻作家，像横光利一、川端康成不满于《文艺春秋》固守既有文坛和忽视新作家的倾向，他们认为艺术家的任务在于描写内部世界而不是表面现实，对日本文学传统表示怀疑，对一切旧有文艺形式提出否定，主张追求“新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法”，探索“表现形式上的革新”，即文体改革和技巧革新。他们甚至公开提出“破坏既有文坛”，进行“文艺革命”的口号。一群年轻作家继无产阶级文学派创刊《文艺战线》之后，宣布新刊物《文艺时代》问世。关于《文艺时代》创刊的目的，川端康成在《〈文艺时代〉创刊词》中指出：

> 《文艺时代》诞生的目的，是新作家对老作家的挑战，可以说是破坏既有文坛的运动。……我们的责任是革新文坛上的文艺，从而从根本上革新人生中的文艺和艺术观念。确定《文艺时代》这个名称，既是偶然，又不一定是偶然。从‘宗教时代走向文艺时代’这句话朝夕萦绕在我的脑海里。旧时宗教在人生和民众中所占的位置，到未来的新时代将由文艺所取代。

川端康成在文中还强调；“只有我们才能创造新的文艺，同时创造新的人生。”“站在过渡期的年轻人，为了自己的生存，唯一的出路就是坚持《文艺时代》应有的姿态。这份杂志恍如方舟上的一根桨，把我们救起载运到明天的彼岸”。但是，他们没有明确解释新的文艺和新的人生是什么？也没有明确提出自己的系统的文学见解和在创作上形成比较鲜明的艺术风格，即还没有建立起一个自觉的新文学流派。所以川端康成在其后发表的《新感觉派辩》（1925）一文中曾这样写道：《文艺时代》只是代表新进作家，它“不是新感觉主义的机关杂志”，“同人不是全部都是新感觉主义者”。只不过“被称为新感觉派的人们大多集中在《文艺时代》”罢了。尽管如此，这些新作家的结合，其动机是由于不安于既有文坛的秩序，希望以一种新的文艺冲破旧的束缚，打破文坛上令人窒息的停滞状态。

在《文艺时代》创办之前，横光利一已经发表过反传统小说的作品，不追求事物外在真实，不使用呆板的文体和繁琐的语言，而是直观地把握事物的表象，运用感性的表达方式，使用新奇的文体和华丽的辞藻。总之，他从探求艺术的创新之路出发，寻求新的感觉现实，革新艺术形式和内容，他所写的《太阳》、《蝇》，已经显露了这种新倾向。尤其是《头与腹》，更具新感觉艺术的特色。同年11月，评论家千叶龟雄便就以横光利一的《头与腹》为代表的新感觉派艺术倾向，发表了《新感觉派的诞生》一文，充分理解和肯定这种新倾向，指出："假如给它起个名字，我们想称作是'新感觉时代'。这是站在特殊视野的绝顶，欲图从视野中透视、展望、具象地表现隐秘的整个人生。所以从正面认真探索整个人生的纯现实派来看，它是不正规的，难免会被指责为过于追求技巧。不过，我觉得这也不错。它不仅把现实作为现实来表现，同时通过简朴的暗示和象征，仿佛从小小的洞穴来窥视内部人生全面的存在和意义，这种微妙的态度的艺术之发生，是符合自然规律的。……在这种艺术的倾向里，感受到一种特殊的愉悦，那就是他们的心理机能，首先是心情、情调、神经和情绪具有最强烈的感受性。因此文化的艺术应当引导到这一步，即具有内部的生命。他们的感觉的新鲜性、生动的飞跃性，当然让新的文化人感觉到观赏它的愉悦。

千叶龟雄作为旁观的第三者，在《文艺时代》一部分新进作家中，发现了他们的共同艺术倾向，作了上述解说，从正面肯定这一种艺术倾向是应该存在的，并给他们起了"新感觉时代"、"新感觉派"的名称。这大大地鼓舞了横光利一及其他追求新感觉的作家，以横光利一为中心兴起了新感觉派运动。他无论在创作上还是在理论上都站在这一运动的最前列，成为这一运动的主将。《文艺时代》中的川端康成、片冈铁兵、中河与一等人也参加了这一运动。但是也引起文坛对新感派文学观的批评。新感觉派作家不受千叶龟雄的新感觉论的束缚，连续发表了一系列文章，独自地阐明自己的文学主张，比如川端康成的《新进作家的新倾向解说》(1924)、《新感觉辩》(1925)，片冈铁兵的《告年轻读者》(1824)、《新感觉派如是主张》(1926)，横光利一的《感觉主义》(1925)等，强调追求"新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法"，逐步地建立起自己的新感觉主义理论，并且在其后的文学实践中有意识地强化新感觉主义的倾向。从某种意义上说，这些论说促进了新感觉派走向自觉运动。新感觉派从此作为一个自觉的文学流派而正式诞生，与无产阶级文学雄峙日

本现代文坛。

新感觉派的理论是以主观唯心主义作为哲学理论基础的。他们致力于探求自我，用自我的信仰来代替其他一切信仰，即相信主观的力量，相信主观的绝对性，立足于“扩大主观”，“让主观自由翱翔”。他们把自我看作是存在的核心，把世界万物看成是“自我”的表现、补充或者阻碍；以为只有意识才是真正的存在，而物质世界、存在、自然界，只是意识、感觉、表象、概念的产物。实质上，他们是以“没有感觉就不能认识事物”这一论点为依据，把感觉看成是唯一的实际存在，从而否定外部世界的存在，否定理性认识的作用，走向非理性主义。他们在文学创作上，重视表现自我感受和主观感情，重视主观和直感的作用，认为文学的象征远比现实来得重要，对现实生活采取否定的态度，标榜文学的创作无目的性，无思想性。在创作方法上，集西方现代派之大成，是西方各种现代派艺术的综合体。横光利一在《新感觉活动》一文就直率承认：“未来派、立体派、达达派、象征派、结构派，以及如实派一部分，都是属于新感觉派的东西。”

新感觉派重视主观的表现、艺术的象征和文体的革新。他们的共同特征之一，表现在被严重扭曲的时代与社会里，人的生存基本关系以及人的生存价值和意义。特征之二，以混乱的思想意识，抽象地揭示资本主义社会矛盾和冲突，人本能的唯我主义以及非理性、反理性的东西，宣传悲观、绝望和颓废，人类生活的悲剧。特征之三，运用象征和暗示的手法，通过人在刹那间的感觉，展示内部人生的全面存在和意义。特征之四，就是通过新奇的文体和华丽的辞藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。

总的来说，新感觉派在现代科技革命和现代文化演变的影响下，无论在思维方式，或在感觉方式和表达方式上，与向来的文学不同，发生了巨大的变化，他们大大地加强人的主体认识作用，感觉方式趋向深入细腻，表达方式转向暗示与象征。同时，他们积极变革文学的形式、文体和语言，着力于文学技法的革新，尤其在主动描摹人物的主观感觉、细腻剖析人物的心理，运用“意识流”深化人物的感情和心理活动，以及调动新颖的艺术表现手段等方面，确实是一次文学革命的尝试。但是，他们放弃传统的完整故事结构和典型人物的塑造，一味追求意念的闪现、离奇的形式和隐晦的辞藻，完全拘泥于方法论上的技巧的新，形式上的翻新。也许这是一个致命的弱点。正如日本文学史家吉田精一评说：“（新

感觉派）在思想上没有建设性，而只是在形式和手法上企图打破旧习惯的破坏性运动。它的根底是虚无精神，放弃塑造典型人物，把人与社会意识分开，致使现实与人性支离破碎，然后用理智加以构思。"①

可以说，新感觉派致命的弱点是：脱离日本的现实生活和人民的思想感情，又盲目模仿西方现代主义文学的技法，而忽视日本的文学传统，所以最终走进了死胡同。加上新兴的无产阶级文学蓬勃发展，显示了其生命力，吸引了一批有志改革文学的青年作家。新感觉派一些作家，比如今东光率先退出新感觉派转向左翼文学运动。片冈铁兵、铃木彦次郎，以及受新感觉派影响的作家藤泽桓夫、武田麟太郎等人也继之以不同方式参加左翼文学运动。与此同时，在新感觉派兴起，文坛不久创办了《大众文学》，促进了大众文学的广泛流行，对于孤守纯文学的新感觉派无疑带来一定的危机感。新感觉派也失去初期那勃勃的野心，这一派的文学运动开始出现分化的迹象。接着中河与一公开将新感觉派作为形式主义而加以整顿，以加强对抗无产阶级文学和大众文学。川端康成则站在一种独特的立场，他对形式主义漠不关心，在创作实践中经过新心理主义而开始重视日本的传统与借鉴西方现代文学的艺术形式，在东西方文化结合点上重新寻找自己的定位。

1927 年 5 月《文艺时代》宣布停刊。1928 年新感觉派明显地走向解体。1929 年 10 月，作为新感觉派主将的横光利一与堀辰雄等创刊《文学》杂志，横光最后也从感觉主义、形式主义转向新心理主义。同年 12 月以中村武罗夫为中心成立 13 人俱乐部，翌年 4 月以 13 人俱乐部为母胎成立新兴艺术派俱乐部，一个公开标榜反对马克思主义文学的现代艺术派出现在文坛上，完全取代新感觉派，继续开展现代主义的艺术活动。新感觉主义作为一个文学流派，便在日本文坛上消失了。

第五节　核心人物横光利一

横光利一（1898—1947）是新感觉派的核心和灵魂。横光利一出身于福岛县北会津郡一个测量技师的家庭，父亲长年在外工作，童年随母在三重县东柘植外祖父家度过。在当地中学毕业后，到东京就读早稻田大学英

① 吉田精一：《现代日本文学史》，筑摩书房 1982 年版，第 131—132 页。

国文学系一年多，由于长期缺课被开除学籍。恢复学籍后，改读政经系，未毕业，就埋头于习作小说。于1923年成为《文艺春秋》同人不久，就发表了处女作《太阳》和《蝇》，反弹自然主义照相式的平板写实技法，通过建构雕刻性的文体，来完成构图的象征性的美，已初露新感觉的表现的特征，受到文坛的注目。

《太阳》（1923）是描述王子们将上古的耶马台国女王卑弥呼比作"太阳"，互相争夺其美而杀戮的故事。但作者一反通常的客观描述手法，着重在捕捉新奇的感觉和印象上下功夫，将人的主观感觉、主观印象渗进客体中，使感觉升华，使视觉、听觉、触觉乃至嗅觉对象化、客体化。这一实验性的作品，打破了当时的小说技法，给既成文坛很大的冲击。

《蝇》（1923）以马车夫的"自我"为中心，揭示了人与人之间的冷漠关系，但作者没有纯粹的客观描写，而通过大眼蝇的眼睛的透视力，来折射出马车夫与各类乘客之间在开车问题上的复杂关系，由此引出人与人、人与马之间的尖锐矛盾，最后以人马俱亡，作为悲剧的结局，企图以此来刺激人们的官能，让人痛切地感受到现实的森冷和人生的不安。作者在这一幕带有戏谑味儿的悲剧中，强调了人生的无目的性和命运的偶然性，嘲弄人的渺小，人在命运面前似乎比蝇还软弱无力，曲折地反映了资本主义制度下人的孤独无依、苦闷彷徨、生存威胁，仿佛站在毁灭边缘的状况。

可以说，作者在《蝇》中始终把蝇放在凝视现实的位置上，通过大眼蝇的眼睛，再现出一幅人世间的生活图景。根据这幅图景，突出自我解体、感觉崩溃的内在必然性，又通过这种感受性，使人们产生一种丧失现实性的不安定感。蝇眼所透视的正是作者主观世界的感觉，以蝇眼来表现自我的主观感受，从而突破事物的表象，表现了事物内在的本质，乃至内部人生的真实。很明显，蝇是作为拟定的视点而存在的；它在马背上、车篷上和天空中，都是用其眼睛来观察人世间的种种生活现象。蝇眼就是新感觉作家所说的"小小的洞穴"，它能够产生联系外部世界的最直接的"电源"。

接着横光利一发表了《头与腹》（1924），通过描写路轨发生故障，列车停车后绅士与一般乘客在退票问题上的依存关系，着意说明在以权势财势为中心的社会里，人的心灵被扭曲的现实。如果说，《蝇》是通过这个象征性的"小小的洞穴"来窥视人类的生存和命运，捕捉"内部人生的全面存在和意义"，那么，《头与腹》便是运用"小小的外形"来象征

“巨大的内部人生”。作家以“大腹”象征腰缠万贯的绅士，而“无数的头”象征一般乘客，只有“大腹”挤出人群办理退票手续以后，“无数的头”才如获天启，拥向“大腹”争先恐后地退票。这是通过“头”与“腹”的视觉作用，剖视人与人之间的畸形关系和依存法则。“大腹”实际上是世人心目中的财势、权威和“真理”的化身，这是吸引“无数的头”的原因所在。作者选择了“头”与“腹”这一外在形态作为主观感觉的触发物，是为了使这个“巨大的内部人生”象征化、个性化，刺激人们产生一种新的感受，进而领悟这“小小外形”中所包含的思想意蕴，读者从中可以体察到作者内心深处的愤懑之情，以及对整个社会和人生的无限感慨。

为此，作者以经过人工修饰的主观感觉和抽象化了的语言表现为中心，创造出一种崭新的文体，并通过新奇的文体和华丽的辞藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。他提倡“从根本上革新文艺”，首先是指革新文体。他在文章中讲究行文的语汇、诗意和节奏，同时凭借主题的曲折、行与行之间的默然飞跃，情节的倒叙、重复和速度，创造一种意境，显示一种寓意。《头与腹》的首句：

> 大白天，特别快车满载着乘客全速奔驰，沿线的小站像一块块小石头被抹杀了。

这是新感觉派的典型的艺术语言，前半句是客观描述，大白天，特别快车、满载、全速都是最高状态的用语，后半句作者有意识一反呆板的机械的客观描写，用“抹杀”两字，来强调主观的感觉，使人感觉到火车奔驰的迅速，从而引起另一种感觉观念。也就是以这种象征的表现，将快车全速奔驰的客观事实，同在头脑里感觉到小站“被抹杀了”的主观感受放在同一平面上，把快车、小站和作者自我感受连接在一起，产生一种新鲜而强烈的节奏感，加强了主观感受的效果。

在《蝇》里，作者通过驿站的钟声、马车夫的割草声，写出一种动的转换，默然的飞跃，场面的调度，加上蒸笼沸腾，马喝足水，构成马车夫准备发车的场面，把马车夫的特异自我，同马车行将出发的动向联系起来，从鸣喇叭、炸响马鞭，到喇叭不响，马鞭停止，最后人马悲鸣，又复寂然无声，这种由静而动，又由动而静，很有节奏。它促成了蝇的活动，同时起到了预示死亡的不吉利的作用。

此外，横光在这几部作品里，运用拟人和夸张的手法，给对象赋予活力、个性和生命，然后将主观的东西，作者的思想感情跃入对象之中，使之生命化、个性化。《太阳》中有这样一句话："他捡起一块小石头，扔进森林。森林把月光从几片柏树叶子上掸掉，喃喃自言自语。"这样描写，使对象获得了生命，给人一种新的感觉。《蝇》里的蝇的全部活动，是拟人化的，它的大眼里凝聚了人的感觉、感情和意识活动，它"眺望"、"仰视"、"俯视"、"聆听"，把一幅幅人生图画衔接起来，悠悠地摆出一种"旁观者清"的架势，煞是叫人可怜、可叹、可笑。同样，以马车夫养成摸头屉豆包的怪癖，将"豆包"拟人化，比作处女的乳房，暗示马车夫这个独身汉的孤独人生，象征马车夫在性方面的过度抑制而形成的一种复杂的变态心理。作者意在表现在被严重扭曲的时代与社会里，人的生存基本关系以及人的生存价值和意义。

横光利一就新感觉派的基本特征，在《新感觉活动》一文总结道："所谓新感觉派的表征，就是剥去自然的表象，跃入物体自身主观的直感的触发物。""所谓主观，是指认识物体自身的客体的活动能力。所谓认识，就是知性和感性的综合体。而构成认识这个客体的认识能力的知性和感性是跃入物体自身的主观概念的发展。"

横光利一另一篇新感觉派代表作《春天马车曲》（1926），写了一对夫妻间的正常爱情被严重扭曲，他们只好通过互相嫉妒和猜疑，比如通过丈夫把卧病在床的妻子比喻为动物园铁栅栏里的野兽，试图用这种残忍的恶意的语言，来表达隐藏在内心深处的"强烈的爱"。作者写这对恩爱夫妻的反常心理，在于说明在那个社会里，人与人的组合，包括夫妻的组合，是与善意和真诚无关，尽管相处在一起，但各自却以自我为中心，谈不上互相信任，更谈不到真正沟通思想，这种变态的情感，从根本上怀疑爱情的可靠性，和人的相互理解的可能性，把情欲看成是痛苦与失常的根源。可是，作者却以"春天马车曲"这样华丽的辞藻来装饰凄怆的现实。这篇小说，虽然未能充分运用新感觉主义的文体，但新感觉主义文学思想性格却是十分明显的。此外还写了一些也颇具有这样浓厚的新感觉分子的作品，比如《拿破仑与疥癣》、《静静的罗列》等。

横光长篇小说《上海》中，企图以个人的心情和体验为中心，通过上述故事，在半殖民地上海的混乱、颓废和不稳定中，捕捉人的不安定的状态，以及人背负个人与历史的宿命，反映了近代人的两重结构形成和近代个人主义解体的过程。同时，通过在街头暴动、工厂罢工乃至日常不安定

的生活包括爱情生活中人的相对化的认识，来透视现存社会秩序的崩溃和人与现实分崩离析的现状。因此，这部小说比起作者本人的其他新感觉小说完全抽象的思维的表现来，多少运用了通过主观感觉不可能透视的现实的力学，使之含有社会小说的某些分子。为此，横光自负地认为充分地将文学作为问题的社会主义文学，当然是在正统的辩证法发展阶段下成长起来的，具有从新感觉派文学中应该产生的命运。

但是，这种对现实和历史的静止的态度，自然地瓦解横光自身的新感觉的因素。他从《上海》转向《机械》（1930）的制作，就是重要的标志。这部小说讲述人名牌制造工厂的老板、匠人轻部和临时雇工屋敷围绕工厂丢失技术资料产生的纠葛。“我”怀疑是屋敷所为。他们一起去喝酒，屋敷酒后死去。这究竟是屋敷误喝了氨水事故死亡、有意自杀，还是被轻部所谋杀，“我”也不知道，好歹“我”也被卷了进去。作者着重描写三个人加上“我”的心理像机械似的纠缠在一起。而“我”作为讲述故事的人，既像作为小说人物的行为，也像作者的代言人来讲述。“我”也像机械的齿轮，无主观，失去自己的判断，故事至此就结束。横光利一以《机械》为转机，从感觉主义转向新心理主义这种突然的变化，接连发表了新心理主义的代表作《寝园》（1930）和《家徽》（1934），试图探索自我意识深处的心理的现实性。这成为文坛的话题，也对当时的现代主义小说创作带来了很大的冲击。

在新感觉派时代这一派的同人中，只有横光利一写了如此众多的新感觉主义的作品，而且在《文艺时代》于1927年停刊以后，也只有横光利一在一个时期内仍然独自坚持新感主义的立场。因此，川端康成在《新感觉派》说：“新感觉的时代，是横光利一的时代”，“假如没有横光及其作品的存在，也许就没有新感觉派的名称，也就没有新感觉派运动。”

1936年春夏之交，横光利一赴法国巴黎旅行，归国后就接触西方文化的印象撰写连载长篇小说《旅愁》（1937—1945），通过赴欧旅行的两个青年身在异乡，一个加深了对日本的憧憬，一个却被西方的魅力所吸引，他围绕西欧合理主义与日本主义的对立而引起论争的故事，意图宣扬“回归日本”的主题思想。实际上，这反映了战争期间作者本人的思想，与当时甚嚣尘上的国粹主义是完全同调的。这部作品未完成，日本就战败无条件投降，作者无法继续贯彻他的意图，作者本人也于1947年逝世，它便成为失败的绝笔，这是横光利一的悲剧的宿命。

第六节　新感觉派的小说家们

在新感觉派文学运动中，川端康成为建立新感觉主义理论基础立下了功劳。他的《新进作家的新倾向解说》（1924）一文，从哲学思想到文学形式对新感觉派作了全面系统的论述，是支撑新感觉派文学的重要理论文章之一。引起文坛的注目。但在创作实践上，他只写过掌篇小说集《感情装饰》（1926）、短篇小说《梅花的雄蕊》（1927，后同《柳绿花红》合篇改称《春天的景色》）和中篇小说《浅草红团》（1929）等少数几篇具有新感觉主义特色的作品，通过主观感情和自我感受，反映当时社会的严重混乱和人在激变中的变态感情和颓唐精神。他还写了新感觉派时代唯一的电影剧本《疯狂的一页》（1926），但也不算是成功之作。他本人在1925年4月的《文艺时评》中也认为“无可讳言，从被称为新感觉派的诸位作家的作品中，我很少感受到新时代的生活气息”。这说明他已自觉到盲目醉心于西方现代主义也不完全符合新时代生活的要求，所以他没有把新感觉主义作为自己唯一追求的目标，而开始探索多种的艺术创作道路，完全运用新心理主义写过《针·玻璃·雾》（1930）、《水晶的幻想》（1931）；全盘继承东方的心灵学和轮回思想写了《抒情歌》（1932）、《慰灵歌》（1932），这期间，川端康成同时开始在东西方文学理念和方法的对立中整理自己的文学思想，探索日本传统的底蕴，以及西方人文理想主义内涵，并力图实现两者的内在的协调，在艺术上开拓了自己的新路。正如伊藤整所说的：川端康成是“新感觉派集团中的异端分子”。[①]

活跃在新感觉主义文学运动第一线上的作家还有片冈铁兵、今东光、中河与一等。片冈铁兵（1894—1944）与川端康成一起成为新感觉派理论的两根支柱，他们主要工作放在理论探讨上。他第一部用新感觉派手法写作的小说《幽灵船》（1924），描写一个海事遇难被冲上海角的舵手，在半昏迷的状态中，窥视身旁的小屋内一对男女制造的氛围，每一瞬间都在增长着热情和力度的节奏，一声声叩击着舵手的心脏，屋内的光景以强烈的色彩压迫着他的心，他恢复了一次生命。同时，屋内这对年轻的灯塔看守夫妇，妻子遭丈夫粗暴对待，怀念起死去的未婚夫的亲切相待，她失魂

---

① 伊藤整：《日本文学全集》第39卷，集英社1978年版，第424页。

之中从半透明的酒中看见一个樱果的幻影，看见死去的男人的心脏……渐渐入睡，梦见未婚夫乘船回来，心想：难道是幽灵？作者通过舵手死亡之前和看守人妻子失魂之前屋内外的二部组成，以舵手在绝望中的官能享乐，来编织某种没落疯狂的病态心理。它象征地表现了当时不安定的社会和病态的人际关系。

片冈铁兵具有新感觉主义特征的小说是《钢丝上的少女》（1927），小说的主人公少年职工“我”，忆起目送着被父亲卖给马戏团老板当走钢丝的杂技演员的妹妹，手拿自己送给她的红气球远去的凄楚面影，不时产生一种空虚的亢奋，虚妄的幻影，“我”再不能忍受这份耻辱，打算杀掉充当老板资本的妹妹，但在心灵深处却又嘲笑这种杀人念头的“偶然的新奇”，于是自己买了一个红气球，仿佛与妹妹接近了，觉得自己与妹妹的联系是羸弱的、微小的、美丽的存在。当他进入马戏团帐篷时，他的红气球脱手而飘向在空中表演走钢丝中的妹妹，妹妹一生的梦幻和色彩都移到红气球周围，变得鲜红，最后燃烧着旋转坠落下来，最后横躺在地上的，是女人的尸体。新感觉派作家这样一幅幅可怖的图景，是他们对现实解体的悲剧体验，是与人们在社会矛盾和冲突中的不安定情绪相一致的。作者从“我”打算杀死妹妹，“破坏那个暴戾可恶的资本家的资本”，到最后心中喊出：“我要杀死一切，破坏一切”，并在点题时指出：“这不是父亲的罪过，也许是这个社会造成的罪恶。”他似乎据此来重新探讨从旧的世界秩序中拯救人、解放人，以及人的生存的意义。

在这部小说里，运用新感觉派的手法，捕捉少年主人公“我”的官能性感觉的内在纠葛的同时，开始将他的视角投向下层贫苦的人们，揭示了社会的罪恶，反映了他对时代的不安和对社会的关心。这是作家走向无产阶级文学的前兆。在这一年，作家面对时代浪潮的冲击，开始感到自己“如今思想上很苦闷”，逐步从唯心史观向唯物史观转变。翌年他便加入了前卫艺术家联盟，用无产阶级现实主义的直率表现，写了《绫里村壮举记》（1929），客观真实地反映了鲍鱼产地绫里村的村头对渔民的剥削，掠夺渔民的劳动成果，以及渔民逐渐自觉起来反抗的过程。

今东光（1898—1977）以小说《军舰》、《瘦新娘》的问世而成为新感觉派引人注目的成员。《军舰》（1924）以表现主义的手法，写了造船厂制造一艘3万吨级的军舰，累死累活的青年工人吉田，面对工人的非人生活，产生了巨大的苦闷、寂寞和黯然，同时以迅速的表现和穿插的描写，展现军舰建成全过程“常常出现只有手或血肉模糊的脚在飞转——重

物跌落时，或者被齿轮咬住时，蔷薇色的内脏”等一幅幅悲惨的图景。《瘦新娘》（1925）描写一个已嫁给公子哥儿的瘦女子江美子，丈夫是个废物，她常常想念初恋的情人小助。尤其看了意大利歌剧《魔术师》中的男女主人公西尔维、奈达和魔术师卡尼奥之间产生爱情纠葛生忌而发生杀伤事件的故事，便又激起了对小助的爱恋之情，在梦中又当了“瘦新娘”。作者通过奈达的话：自己这么瘦，“大概是由于感情过剩吧?”“这是正常的生理作用，还是正常的心理现象?”

从这两部代表性的小说可以看出，今东光所追求的并不完全是新奇的感觉，惊人的技巧和敏锐的神经，而是更侧重于创造一种新感觉派自以为的崭新的精神。其后今东光以一种“新时代就是叛逆”的精神，与片冈铁兵一起转向无产阶级文学。他参加了无产阶级作家同盟，在《战旗》上发表剧本。翌年削发出家，专事有关佛教著述，远离了文坛。

中河与一（1897—1994）显示其新感觉派特色的小说《刺绣蔬菜》和《冰上舞厅》。《刺绣蔬菜》（1924）是一篇穷家妻子在厨房干活的记录，作者用新奇的表现，写了妻子对各种蔬菜的感觉，暗示妻子忘却厨房家务劳动的繁重，油然发出对自然的赞美，乃至在梦中会见了青菜和水果的精灵，以表达妻子只有在厨房里最能感受到真正的纯粹的幸福。这种表现，都是运用音响的感觉、听觉加以表达，使人直接从对象感受到一种跃动的节奏感，产生了暗示、象征、立体的效果。凡此种种新奇的语汇和特异的感受，将其触发物对象从客观形式转变为主观形式，将感觉作为坐标轴，跃进物质的主体，从中体验到一种生命的律动感，让读者在特殊的视野中透视人生，以及具象地表现人生。《冰上舞厅》（1925）写到富人的穷奢极欲和穷人的落魄潦倒，构筑舞厅里出现的极度疯狂，使舞厅内温度急剧变化，圆顶冻结倒塌，狂人变成最丑陋而又优美的躯体，淹没在雪的底层，反映了现存社会的不合理现象，人在社会中处在一种不自然的状态。中河在刻求新意方面，与新感觉派是趋同的，但他主张“形式主义艺术论”，对于后起的其他现代艺术派的作家带来很大的影响。

总的来说，新感觉派的小说家们重视主观的表现、艺术的象征和文体的革新。其他新感觉派小说家的代表作，还有十一谷三郎的《青草》（1924）、佐佐木茂索的《旷日》（1924）、池谷信三郎的《桥》（927）、铃木彦次郎的《七月的健康美》（1930）等。

第七节　现代艺术派诸潮流的命运

新感觉派解体以后，文坛一方面是无产阶级派文学占据绝对压倒的优势，一方面是绝对主义专制日益加强对文坛的控制。一批推动“文学革命”的艺术派作家涌上一种危机感，主张复兴文学的自律性和以尊重作家的主体性为第一义的艺术主义。加藤武雄、川端康成、尾崎士郎、龙胆寺雄等 13 人终于 1929 年年底成立“十三人俱乐部”，以对付这种局面和实现自己的目标。

1930 年，“十三人俱乐部”和新办杂志《文艺都市》的舟桥圣一、阿部知二、井伏鳟二以及《文学》的永井龙男、小林秀雄、堀辰雄等为基础，正式组成“新兴艺术派俱乐部”。龙胆寺雄在《新兴艺术派俱乐部的组成》一文中说：新兴艺术派是“向既有的左翼，也向既有的右翼挑战”。他们网罗了除无产阶级作家以外的几乎所有有才能的文学家参加，积极开展新兴艺术派文学运动。从他们发表的宣言和文章中，不难看出新兴艺术派的成立，是具有明显的目的意识的，即要“从主义的文学，转向个性的文学”。它的性格自然地带有浓厚的政治色彩，主要目标是反对无产阶级及其文学运动，同时也不满于传统艺术派的人生论，以及当时的强权政治对文学的干预。

但是，新兴艺术派没有建立自己的文学理论体系，其文学主张是零碎的、肤浅的、贫弱的。其主要论点是：（一）主张艺术的超阶级性，艺术要“从主义文学转向个性文学”。（二）主张新兴艺术派的追求是“反映的切实”，而不是“现实的切实”。（三）主张艺术以形式技术为中心的官能价值。他们认为艺术之成为艺术，就在于形式技术。但是，新兴艺术派的这些主张，并没有形成指导性的理论。他们除了在排斥艺术受政治意识的约束、为艺术而艺术这一点上是一致以外，是各人各说，十三人有十三样的艺术境地，任随发展各自的个性，比如川端康成却没有参与这一具有明确政治目的意识的所谓新兴艺术派的运动。连主要倡导者之一龙胆寺雄也表示，新兴艺术派的文学主张，绝不是对无产阶级派的盲目反抗，承认阶级感情的存在，是社会生活的严峻的现实。在这阶级感情上建构的文学，并没有对文学的任何歪曲。问题是存在文学表现的技术。

在小说创作方面，他们出版过这一派作家的短篇、散文集《多彩的艺

术派》(1930),以及两套丛书,即新潮社的《新兴艺术派丛书》(1930)和改造社的《新锐文学丛书》(1930),收入龙胆寺雄的《流浪生活》、久野丰彦的《厚纸的皇帝万岁》、中村武罗夫的《陨石寝床》、堀辰雄的《笨天使》、井伏鳟二的《深夜与梅花》、芹泽光次郎的《有钱的人》等。这些新兴艺术派小说,大多描写美国化的都市风俗、时代流行的感情生活或者青年男女的享乐生活,反映了一战后流行于西方并波及日本的美国式的个人享乐主义的、消费主义的文化风潮,追求艺术的“高速度、急动力、色彩、刺激和冲动”,而且多使用华丽的人工装饰的词藻,显得比新感觉派更加肤浅,还没有新感觉派那种对扭曲的时代和社会的敏感认识并抽象地加以揭示的能力。这是新兴艺术派的致命的缺陷,所以只有昙花一现,在它作为一种文学思潮兴起的翌年,即1931年就开始分化。

新兴艺术派作为纯文学的整体正在式微,以推动“革命文学”为目标的无产阶级文学在制霸文坛之时,文坛上出现了另一股以“文学革命”为目标的现代艺术派文学的潮流,伊藤整、堀辰雄等人以《文学》、《诗与诗论》等杂志为据点开展的、以新心理主义为主的现代主义文学运动。参加这一运动的作家还有:阿部知二、河上彻太郎、西胁顺三郎、井伏鳟二等。他们企图重新组合现代艺术派,以反对新感觉派、新兴艺术派的以形式技术为中心的倾向,继续对抗无产阶级文学运动,以及作为纯文学,抗衡新抬头的大众文学。

新心理主义文学的萌芽,始于春山行夫、北川冬彦的《诗与诗论》和北川冬彦、三好达治的《诗·现实》,以及堀辰雄编辑的《文学》等广泛介绍一战后流行于西欧的现代艺术派诸潮流,尤其是乔伊斯、布鲁斯特的“意识流”和“内心独白”的手法。特别是翻译介绍了乔伊斯的《尤利西斯》、普鲁斯特的《追忆逝水年华》第一卷《斯万之家》、拉迪盖的《奥热尔伯爵的舞会》这三部大作,在西方心理主义文学的影响下,日本近代文学开创了这一新的小说模式。

这一流派的文学,经由伊藤整、堀辰雄等的进一步努力,在文坛明显地表现出来。伊藤整在引进西方新心理主义、“意识流”的理论建树甚大,作为现代艺术派的评论家开展先驱性的工作,从而确立他在文学史上的地位。他和堀辰雄在小说创作方面,对新心理主义的探索,取得了丰硕的成果。

伊藤整(1905—1969)是新心理主义文学运动的开拓者。他生于北海道松前郡炭烧泽村,中学时代受到爱好文学的友人的感染,开始习诗。就

读小樽商业高等学校，毕业后，担任中学教员，成为《米槠》杂志同人。他从诗歌开始转向小说创作，写了具有自传要素的《幽鬼的街》（1937）、《幽鬼的村》（1938），用第一人称叙述自己到了幻想的世界——进入魔窟，会见幽鬼和亡灵，揭示自己的罪意识、丧失理想和自我解体，表现了乔伊斯所谓“内心的伤”。在小说中，作者运用了幻想的手法，通过与幽鬼对话的自我的意识流程，追求“内心的伤”的同时，也祈愿着“内心的伤”得到救济。这两部作品第一次达到现代艺术派所追求的方法与内容一致文学革命的目标，给日本文坛带来了很大的冲击。

在发表《幽鬼的村》稍前出版的长篇小说《青春》（1938），描写了一个即将毕业的青年学生，从学校这个“真空地带”进入社会之前，预想到境遇的变化所带来的现实问题，引起身心的躁动，表现了青春特有的对生的不安感。正如作者通过主人公所思考的：“在青春世界里，真实被世上的规矩视为瑕疵，视而不见者就是礼仪，还成为正确的生活方式”，“对青年来说的真实，只不过是大人世界的一种幻影”。作者写《青春》的意图在于突破青年人对社会生活的图解式的了解，切实地探索他们的内心世界对社会现实的恐惧和对人生的不安。

战争期间，伊藤整也被卷进了战争的漩涡，发表了支持战争的言论。其后疏散到北海道，失去了继续探索正统艺术派发展的热情，转向整合心理方法和传统的私小说方法，完成了《得能五郎的生活和意见》（1940）和续篇《得能物语》（1942）的创作。战后返回东京，又以乔伊斯的方法论为基础，组合诗、评论、小说、戏曲等文学模式于一体，以产生一种交响效果的综合形式，写了长篇小说《鸣海仙吉》（1948），讽刺、诸谑战后处于颓废和混乱中的知识分子，以及批评现代的文明。他经历了战后文学史上最严重的一次政治权力干预文学的事件，那就是他于1950年翻译出版劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》，被当局查禁。伊藤整作为译者，与出版者一起被东京检察院和法院以“贩卖淫书罪”为名起诉，成为战后日本文坛具有重大意义的事件，其重大意义在于：（一）文艺家群起为争取言论、表现自由而斗争；（二）引起了如何正确理解艺术和猥亵的关系问题的讨论。性爱文学是一个既具体又富原则性的问题，提出性与爱这个人类生活和文学艺术的重要主题并进行探索，对于刚刚摆脱军国封建主义压迫的日本文学艺术界来说，是具有深刻的意义的。伊藤整以此为题材写了报告文学《审判》（1952），围绕“《查泰莱夫人的情人》审判事件”，揭示了抵抗旧秩序的压力，在法庭的抗争的事实，并通过这一事件的实际体

验，具体地阐明他在文学理论上所论述的“生命与秩序的关系发展为组织与人的图式”的观点。

接着，他发表的长篇小说《火鸟》（1953）和《氾滥》（1958），继续探索“组织与人”的问题。《火鸟》描写女演员阿笑和所属话剧团的导演，苦苦追求纯粹的艺术，但在现代经济结构的社会里，必然受到商业主义的冲击，最后到了商业剧场演出，艺术与良心被残酷地侵蚀，从中揭示了在社会的潮流下人的无奈和自私心理。《氾滥》通过技师佐平从发明粘着剂致富后，名誉、地位、家族发生戏剧性的变化，他与旧情人的恋情也死灰复燃，引起家庭破裂的故事，暴露佐平在世俗生活的“氾滥”中的心理的阴暗面。这两部作品显示作者达到新心理主义小说的新高峰。

堀辰雄（1904—1953）是新心理主义的中心人物。他生于东京麴町平河町。就读一高期间，在芥川龙之介等人的启发下，对文学十分投入。在东京大学国文系时代，他曾与中野重治、洼川鹤次郎等创刊《驴马》，习作诗歌，开始一度倾倒萩原朔太郎，对前卫诗甚感兴趣。其后，他接受拉迪盖的古典主义、布鲁斯特的心理主义手法的影响，走上探索小说的新形式之路。

堀辰雄的处女集虽是《笨拙的天使》（1930），但使他正式登上文坛的，却是心理小说《神圣家族》（1930）。小说是根据恩师芥川龙之介的自杀对他产生强烈冲击和自己面对死——关东大地震时他和母亲被龙卷风卷进了隅田川，母亲溺毙，他死里逃生，捡回一命，又患了肺病重症的体验写就的，开章明义所写的“死好像换了一个季节”一句，明白地点出了人生中死与生的主题，故事以九鬼作家自杀猝逝、九鬼生前看重的青年河野发现了他曾受到寡妇细木的爱情的折磨患病后，九鬼女儿绢子向他表白爱，九鬼夫人心中也爱着他为中心而展开。但是，小说没有过多着墨于他们三人的客观的感情纠葛关系，而让三人置于一定的距离空间，通过描写他们主观的内心世界，着重探索摆脱死的幻影和探求生的新的可能性。作品以心理剖析的精确、文体的清新、知性感受的丰富和古典主义的性格而引起文坛的注目。

这部小说是堀辰雄读了拉迪盖的《奥热尔伯爵的舞会》之后，受到拉迪盖的作品人物之间就像在将棋盘上移动棋子般要保持距离的技法的启发而写就的。作家自己在《小说的事》中解释道：他“应该尝试从某处向作品中的人物投下伦勃朗式的强烈明暗对比画法，好歹在其光与影之中，像移动将棋的棋子般地运作各种人物。”

《神圣家族》脱稿后，堀辰雄开始咯血，病情加重，在富士见高原疗养中，他耽读布鲁斯特的作品。在布鲁斯特的直接影响下，他发表了中篇小说《美丽的村庄》（1933），以高原的美丽风光为背景，描写了主人公“我”为构思一部小说，初夏独自到了高原一个美丽的村庄，在旅馆里与一个戴草帽的少女邂逅，每天与少女在水库附近散步。一天看见一个青年接近这位少女，“我”引起了内心的不安。他本来准备小说《美丽的村庄》完稿后，就离开村庄，但为了这位少女，他无定期地延长了归期。

这个戴草帽少女的原型，就是堀辰雄后来的未婚妻矢野绫子，堀辰雄于《美丽的村庄》问世后翌年，与她订了婚。不到半年绫子旧病复发，住进了富士见高原疗养院。堀辰雄为看护绫子，自己也住进了同一所疗养院，两人相依相爱一年余，一个严寒的冬日里绫子故去了。辰雄将两人的爱升华，凝聚在长篇小说《起风了》（1936—1938）里。小说通过作者本人这段人生的体验，用心理描写的方法，写了主人公“我”和少女节子两人从邂逅、相爱、订婚到两人同时住进疗养院，以及隆冬时分，节子病逝，“我”孤身一人，在K村寥无人烟的山谷别墅里，依靠活在自己心中的她及她的爱，强忍寂寞，支撑着孤独的生活。作者以抒情诗般的手笔，记录了男女之间的纯真的爱、生的快活，以及在生与死交错的世界里两人幸福的闪光和灵魂内部的真实，并在作品里突出了堀辰雄文学一贯的死、生与爱的主题。

作家在《起风了》里首先以法国诗人保尔·瓦内里的《风灵》中的诗句：“起风了！……只有试着活下去一条路！”作为引言，点出了小说的主题思想，即在生与死的搏斗中摆脱宿命的被动地位，努力主动掌握自己的命运。所以，作者笔下的主人公“我”与节子“病人共享有生之乐”的同时，还要弄清楚“生命另一面潜伏着某种敌视的东西”，“不想白白地生活过来”；同样，节子虽然预感到生命即将终结，但“仍在依靠行将衰竭的生命之力，尽量高兴地、尽量高尚地活下去。”不难看出，作家除了倾心抒发生死之交的纯真爱情之外，还努力在抒情之中，探索爱情的道德价值和人的生命的意义。

这部小说的艺术特色，在于它将平安时代文学的抒情的“物哀”精神与西方现代文学的心理分析法有机地结合、融会到故事情节和人物心灵之中，表现了男女主人公在山谷疗养所的孤寂生活中培养出来的一种“多少带上死亡气息的生的幸福”的感情。这种悲哀的抒情美，是一种传统的日本式的感情。同时，又以一个个回忆而产生的无意识的联想，增添描写的

丰富性和加强感情的效果；以人物深层心理和风物描写的结合，达到天衣无缝的自然契合。在这里，描写对象的风，已不是一种自然气象，而是作为一种伴随感情的旋律。比如，最后一章“死的暗谷”是主人公“我”在节子逝后3年，又回到山中疗养院，触景生情所记下的日记，他把现实与回忆、事实与梦幻交织，把自己又带回到悲伤而又复杂的感情世界里：他胆怯地听着风声，阅读起里尔克的《安魂曲》、《哀歌》，以寄托对节子的哀思，是感人至深的。还有一点，就是灵活运用多种小说形式组合成一个完整的艺术结构。比如“序曲”、“春”、“起风了”前三章采用私小说的形式，以第一人称客观叙事；“冬”、“夜”、“死的暗谷”后三章则运用日记体裁的形式，两者混杂使用，但无论哪种形式，都是为了便于自我表现，将自己的主观感受、感情和理念直接倾诉、抒发和表达。小说通篇飘溢着乡村生活的情趣。它既像一首牧歌式的诗，也像一曲牧歌式的乐曲，给人以美的享受。堪称为堀辰雄的主要代表作。

堀辰雄在新心理主义的基础上拓展小说方法的新路。他的思考的结晶，就是写出另一篇与《美丽的村庄》、《起风了》的小说性格迥异的长篇小说《菜穗子》（1941）。这部杰作描写女主人公菜穗子与自己年长10岁的黑川洼介结婚，倦于与丈夫的平庸生活和婆母专制生活，积郁咯血。她让丈夫知道自己的病后，反而心情愉悦起来，到了信州某村疗养院，自己的心理取得了平衡。菜穗子的丈夫来疗养院探视她时，她婚前相识的建筑事务所的旧友都筑明也来到疗养院探视她，她发现都筑明内心的不安。这两个男人都未能满足菜穗子那种充满强烈感情的欲望。后来都筑明也患了肺结核病住进了菜穗子同一所疗养院，他的不安的样子，在菜穗子的脑海里烙下更深的印痕。在一个降雪的冬日里，菜穗子悄然离开了疗养院回到了东京，在一家咖啡店等候丈夫的到来，心想：丈夫会是怎样一副样子呢？

作家对这个三角关系没有明确地描绘出来，只是用剔透的文体，淡淡地写了在他们心理上投下的阴影，成功地刻画了菜穗子这个人物的古雅的性格和她的生活方式的悲剧结局，全篇充满了感伤的哀切情调，飘溢着日本古典的优雅余韵。正如作者在透露他写这部小说的心情时所说的：小说“必须通过故事的内在的张力和命运的状态来征服读者，而保证这一点的，就是文体”。[①]

---

① 转引自唐纳德·金：《日本文学的历史》第13卷，中央公论社1996年版，第182页。

堀辰雄摄取了拉迪盖的古典主义、布鲁斯特的心理主义和莫里亚克的知性主义，充实和丰富自己的小说方法。但他同时又在思考民族的古典，继承平安时代女性小说的物语文学的传统，尤其是女性日记文学所表现的女性纤细的感受性，并将其溶化在他的创作中。在他的《美丽的村庄》、《起风了》、《菜穗子》等作品里，也运用"现实的'置换'"理论，创造一种古典的女性人物的新展开法，塑造了像戴草帽的少女、节子、菜穗子等新人物形象，或多或少都落下了日本古典的面影。小西甚一指出："连明显地受法国现代小说影响的《菜穗子》，也悄悄地渗透日本古典式的'雅'。大概可以说明这是现代日本文艺发展的一种可能性吧。"①

堀辰雄很早就被平安时代的《更级日记》的魅力所吸引。他在随笔《更级日记》（1941）一文坦承：当时只被异国文学吸引的他，接触了这部古朴的标本花的香似的幽雅的日记，从中感到了一股乡愁。从 20 世纪三四十年代开始，他就对《万叶集》和平安时代的古典小说抱有一种亲近感，开始致力于古典的现代化。他曾经考虑将《蜉蝣日记》译成现代语，并以此为媒介写了深化和发展其独特世界的《杜鹃》（1938）；还取材于《今昔物语》写了《旷野》（1941），再现了古代女性含蓄的爱和古雅的美的形象，表现了日本古典的纤细的感受性。尤其是写了浓缩他对古典思考的小品《大和路、信浓路》（1941—1943），其中就东西方文学撞击与交融中存在的问题发表了许多随想。此外，他还构思写一部仿《万叶集》的小说，就上述课题继续作实验性的探索。惟疾病缠身，此业未竟，便溘然长逝。

许多现代艺术派作家在倾倒西方文学的同时，也不忘以各种形式回归日本的古典，也许这是日本近现代小说发展史上具有普遍性的规律之一。唐纳德·金总结现代艺术派这一历史意义时写道："佐藤春夫、横光利一、伊藤整等现代艺术主义的实践，由于他们晚年用各自的形式实行使文学必然回归日本的东西这种转变，使现代艺术主义文学失去了它的意义。虽然他们自己放弃了现代艺术主义的理想，但是可以说，他们的实践带来了坚实的成果。他们介绍 20 世纪欧洲文学中最优秀的东西，实证了新的手法适用于日本文学并取得了成功。"②

---

① 小西甚一：《日本文艺史》V，讲谈社 1992 年版，第 767—768 页。
② 唐纳德·金：《日本文学的历史》第 13 卷，中央公论社 1996 年版，第 189 页。

最后，还值得一记的是，在伊藤整、堀辰雄推动新心理主义文学运动的同时，阿部知二提倡的以知性批判性的观察和描写为优先的“主知主义”和小林秀雄引进法国象征派文学理论提出“种种意匠论”，对于确立西方现代艺术派的理论体系，以及日本现代艺术派小说的发展，是起着不可忽视的历史作用的。

第十五章　现当代小说的发展道路（一）

现代小说史最黑暗的时代——传统小说的大作家重登文坛——战后派及第二、三代新人——民主主义文学派的继承与创新

第一节　现代小说史最黑暗的时代

日本开始发动对我国东北的侵略战争不久，社会主义运动进入低潮，知识分子陷入不安与动荡时期，河上彻太郎等引进列夫·舍斯托夫的《悲剧的哲学》，日本的"不安的哲学"、"不安的文学"的思想潮流也由此而流行起来，文学脱离社会现实而一味追求内心世界的东西就绝非偶然。特别值得注目的是，1933 年以纳粹"5·10 焚书事件"为契机，日本国内政治形势急转直下，变得更为法西斯化、军国主义化。对左翼文学艺术界进一步镇压，整个文坛面临严重的危机，发表的作品常常"被删得遍体鳞伤"。连川端康成也惊叹地指出："可以看出右翼势力正在促使政府检查官检查更加严格，使得杂志删除得更多，这是世道暗郁的原因之一。"[①] 这时候，唯美派作家谷崎润一郎、德田秋声的作品也在查禁之列。1933 年 10 月由德田秋声、丰岛与志雄等 70 多人发起成立由广泛的知识界、文学艺术界组成的"学艺自由同盟"，在极端艰难的条件下，为维护学术和创作自由，做了自己力所能及的工作。同年，由武田麟太郎、林房雄、小林秀雄、川端康成、广津和郎等文艺界人士，从个人主义、艺术主义的立场出发，以"拥护纯正的文学权利，确立青年一代文学家的自卫运动"作为宗旨，试图在艰难的条件下，维护创作自由，共同创刊了《文学界》（第二次），成为当时文艺的一股力量，掌握了当时文坛的领导权。他们主张

---

① 川端康成：《川端康成全集》，第 31 卷，新潮社 1984 年版，第 413—414 页。

艺术至上，反对文艺从属于政治，被认为是文艺复兴的最明显的标志，从此出现了日本现代文学史上称之为“文艺复兴”的新动向。与《文学界》（第二次）创刊同期，由舟桥圣一、阿部知二创刊《行动》杂志，试图“给忧郁的文学精神带来自由喷火的机关，并将它与一般社会的关心紧密结合在一起。”也就是争取给文艺家在当时有形无形的政治重压下带来解放感，昂扬文学精神，以给文艺复兴造势。

这一时期，除了《文学界》和《行动》之外，还有建立在对立关系上的“人民文库”派和“日本浪曼派”。《人民文库》创刊于1936年2月26日发生的“2·26事件”的第二个月，由武田麟太郎、本庄陆男发起，得到了无产阶级文学三元老的秋田雨雀、江口涣、青野季吉的积极支持，并拥有像广津和郎、圆地文子等一大批作家以及行动主义文学作家作为撰稿人，他们大部分都是前无产阶级作家同盟的成员或是同路人。这些成员中，多具反法西斯的倾向，也有的成员并不具备这样鲜明的目的意识，他们在文学上也没有很明确的统一目标，但努力探讨在当时的情势下如何向与法西斯体制合作的文学运动挑战，发扬散文艺术的精神，为大众创作正统的文学。

《人民文库》不同于日本“浪曼派”的与时势同流，而且拒绝与由官方控制的“文艺悬谈会”合作，于创刊当年12月，也不可避免地遭到了法西斯当局的迫害。即12月25日晚《人民文库》举办德田秋声文学研讨会，被当局勒令解散，且与会同人全被反绑双手在新宿一带游街示众，受到了极大的污辱。会议司仪人被拘留。当局以“《人民文库》狂奔于赤化运动”为由，对其进一步迫害，于1938年1月迫令其停刊。

可以说，这次文艺复兴从《文学界》到《行动》、《人民文库》等的运作，既是一种复杂的文艺现象，也是一种复杂的社会现象。它反映日本法西斯主义抬头前后的30年代日本知识分子的深刻的精神危机，也成为重新组合这一时期日本文坛的新机运，造成了一种形成人民战线的氛围，是文艺界一次具有反逆精神的自卫运动。但是这种反逆精神并不十分强烈，且是十分脆弱的。

在法西斯主义残酷的镇压下，法西斯当局规定，参加无产阶级文学或进步文学运动的作家，只要求承认加入非法组织、停止参加政治活动，还可以作为无产阶级作家进行文学活动。这称之为“转向”。在一个月内，他们中的30%的人“转向”；至1935年末，“转向”出狱者达90%。在狱中只有少数坚守自己的信念和行为，坚定地保持气节者。比如，小林多喜

二被杀害，宫本显治、藏原惟人、西泽隆二、宫本百合子等少数革命者被长期囚禁，直到法西斯垮台才获得自由。随着法西斯统治的强化，当局规定“转向”的条件更加苛刻，还要求所谓“承诏必瑾，积极护持天皇制”。“转向”内容恶化，有的人甚至转向国粹主义者，归顺绝对主义天皇制。

从现代文学史的角度来考察，“转向”这个概念定式在文学方面的表现，首先一批“转向作家”放弃了自己的信仰之后，产生严重的挫折感和受到良心的呵责，并以“私小说”的形式自白出来，于是30年代的日本文坛便出现“转向文学”。村山知义的《白夜》（1934）开了先例，接着出版了立野信之的《友情》、藤森成吉的《降雨的早晨》、洼川鹤次郎的《风云》、中野重治的《乡村的家》、片冈铁兵的《隔巷》、藤泽恒夫的《世纪病》、佐多稻子的《红》，德永直的《冬天的凄凉》、高见顺的《不应忘故旧》等。他们大多是充满苦涩地自白自己在政治思想上的弱点、“转向”后的深深的苦恼，以及违背良心在共产主义信仰上败退的耻辱，带有一定的伦理性格。高见顺甚至为自己的转向行为愧疚而多次自杀未遂。岛木健作在另一篇转向文学《重建》（1937）中写了主人公杉野骏介转向后回到农村，通过体力劳动来获得一种充实感。作者在这里探求在转向后的极度彷徨中如何走向新的生活。这篇小说发表后，立即遭到法西斯当局的查禁。4个月后，岛木健作写了《生活的探求》（1937），表明并不憧憬非转向者，又再次肯定转向的态度。

在这批“转向文学”中，村山知义的《白夜》和藤森成吉的《降雨的早晨》具有代表性。《白夜》描写主人公、转向者鹿野，与以坚强的共产主义战士藏原惟人为模特儿的木村思想坚定和人格相对照，自愧弗如，于是彷徨在自我呵责和挫折感的长长白夜之中。事实上，村山知义转向声明时就表示：要继续进行革命的艺术运动，但不从事政治活动。《降雨的早晨》描写一个画家转向后失落，带来良心上的痛苦。这类转向文学的共同特征，是反映转向者的动摇的思想和孤独的心理，或更有意识地批判自己的丑恶的一面，作为作家重新出发。中野重治是个典型，他在狱中被关了约两年，于1934年“转向”出狱后，拒绝协助军国主义，并探寻再转向积极的新生的道路，他在《关于文学家》中说：“我背叛党，背叛对它信赖的人民，这一事实将来也是抹不掉的。因此，我或我们，只能将作为作家的新生之路，置于第一义的生活和创作上。在小说《告别和歌》（1935）中，他写一个年轻的短歌歌人唤醒了埋没在黑暗时代中的人性与

青春，告别了短歌，“开始想要对抗凶暴的东西”。中野重治还发表了描写国铁工人的生活、劳动和斗争的《司炉》（1937）以及《空想家与电影剧本》（1935）等作品。

如果说，上述诸作家是消极转向者，其后并实现了“转向者的再转向”，那么积极转向的作家就是林房雄等人。林房雄既是最早的转向者之一，也是最彻底地投靠法西斯国家政权者，他在《勤皇的心》中声言“给我开辟转向之路的是国体”，“是天皇的心意”，积极支持绝对主义天皇制和军部的侵略政策和行为，而且战后他还发表《大东亚战争肯定论》（1964），顽固地坚持反动的立场，是积极转向作家的典型。

宫本百合子在日本的大文化背景下分析当时出现这种“转向现象”的社会历史和个人原因，进行理性的批判，她在《越冬的蓓蕾》中指出：“日本知识分子背负着特殊的历史重荷，这是无可争辩的事实。日本作为落后的资本主义国家，迅速从半封建直接发展到帝国主义的历史，对日本知识分子赋予敏捷的适应性的同时，劳动大众的日常生活停留在低水平的封建的压力之下，又给知识分子的精神带来了保持沉默的影响。”

在《文学界》创刊翌年，即1934年，“不安的文学”、“行动主义文学”、“转向文学”先后盛行起来以后，以保田与重郎为首于1935年掀起一股所谓“日本浪曼派”文学风潮，以藤田德太郎为代表推动一场所谓“新国学”运动，借助德国的民族主义理论，鼓吹所谓“神州不灭”。作为《文学界》同人的河上彻太郎等网罗国内哲学、文学、历史、宗教、科学各学科的三大派即《文学界》派、《日本浪曼派》派、京都学派的代表，讨论所谓“近代的超克”，其目的就是要抑制近代的个人主义和民主主义思想。用保田与重郎的话来说，就是志在扫荡借近代之名危害现代的各种思想倾向，日本必须创造日本的历史和精神。这成为当时法西斯当局发动的“总决战”战争体制中的“思想战”的有机组成部分。

这时，由警察头目松本学亲自出马，在右翼文化团体“日本文化联盟”的资助下，也打着“文艺复兴”的幌子，于1936年成立了排除左翼作家在外的、由官方控制的“文艺恳谈会”，以加强对纯文学和大众文学的控制。从此不少作家屈服于法西斯当局的强大压力，发表鼓吹侵略战争、讴歌法西斯军队的作品。新成立的内阁情报局，为了把文学家牢牢地拴在侵略者的战车上，动员一批作家到侵略军中去鼓动士兵。但许多作家

到了部队只给士兵讲授近古日本文学。当局认为这一措施收效甚微，未能达到其政治目的，在勒令解散日本文艺家协会、禁止大部分同人杂志出版的同时，策动成立了由菊池宽任会长的“日本文学振兴会”。此时，战争小说、战争诗甚嚣尘上，其中高村光太郎的所谓“爱国诗”和火野苇平的所谓“报国文学”是最有代表性的。

高村光太郎在《秋风辞》（1937）中鼓噪“昔日慨叹思索的亡羊者”，“如今只化作澎湃的热潮”。他本人所谓“要把国运作为自己的命运”，被吹捧为“国民诗人”。火野苇平抛出了《麦子与士兵》（1939）、《土地与士兵》（1939）、《花儿与士兵》等美化侵华日军暴行的所谓“士兵三部曲”，这三部小说被奉为“报国文学”的样板，火野本人也被捧为“民族英雄”。文坛上掀起一股“国策文学”的逆流。以此为契机，内阁情报局进一步将大批作家、文化人纳入所谓“从军”计划，下令菊池宽、石川达三、丹羽文雄、吉川英治、佐藤春夫、久米正雄、片冈铁兵等 22 人分别参加陆海军“报道班”，俗称“笔杆子部队”，开赴侵华战场，大搞所谓“报国文学”。作为“笔杆子部队”一员的石川达三赶赴侵华的战场后，目睹和经历了日本侵略军的南京大屠杀的惨状，凭着作家的良心，以犀利的笔写下了小说《活着的士兵》（1938），客观地描写了日军的暴行和厌战的情绪，在一定程度上反映了反战的倾向。当局以“扰乱安宁的秩序”为名，判刑囚禁 4 个月，缓期 3 年执行。最后石川也顺应时势，写了《武汉作战》（1939）这样的战争报告文学。在大搞“笔杆子部队”和“报国文学”的同时，法西斯当局在思想文化上大肆宣扬“日本精神”，鼓动民族主义的情绪。与之相应，为了利用文学“统一国民思想，协助完成战争任务”，有意制造一个所谓“国民文学论”和“勤皇文学论”，与“日本浪曼派”的复兴古典运动一脉相承。

1941 年日本帝国主义发动太平洋战争，法西斯当局立即加强对舆论的全面控制。翌年，解散了文艺家协会，成立所谓“文学报国会”，公开宣扬其宗旨是：“结集全日本文学家的全部力量，以确立显扬皇国的传统和理想的日本文学，以及协助宣扬皇道文化为目的”。1942 年以“文学报国会”为中心，动员“通过文学完成大东亚战争”，战争文学达到了高潮。这样一来，凡是所谓离开这个“国策”的文学作品，都在被禁上之列。抵抗文学、反战文学自不消说，就是纯艺术的文学，比如在报纸上连载中的德田秋声的《缩影》（1941 年起）、谷崎润一郎的《细雪》（1943 年起）等都被勒令停止刊登。

随着战争局势的发展，发表作品已经不可能。野上弥生子等许多作家完全绝笔，保持沉默的抵抗。战争初期志贺直哉虽然写过一篇祝捷文《新加坡沦陷》，但其后也与宇野浩二、室生犀星、井伏鳟二等一起，一直对战争和军国主义保持绝对沉默的抵抗。在诗坛上，也出现了一批像金子光晴、小熊秀雄、壶井繁治等诗人，在困难的条件下，以各自的反抗方式发表了抵抗诗。但是从整体来说，在封建军国主义的绝对统治下，日本民众未能有组织地进行反战运动，日本文学界的抵抗缺乏社会的基础，也未能像纳粹德国统治下的法国文学界那样推进浩大的抵抗文学运动，而且日本的抵抗文学没有达到组织化和深化，主要是作家个人孤立地以艺术的抵抗、沉默的抵抗的形式展开，抵抗的力量是非常微弱的。这时期，包括小说在内的整个日本现代文学领域都进入了最黑暗的时代。

第二节　传统小说的大作家重登文坛

第二次世界大战，世界反法西斯国家和人民获得了伟大的胜利。日本对中国和亚洲的侵略遭到了彻底的失败，于 1945 年 8 月 15 日接受波茨坦宣言，无条件投降。美军以同盟国军名义占领日本，开始了日本现代史的转折。

战后的日本，存在着光明与黑暗、进步与反动、和平与战争、民主主义和封建主义两条道路的斗争，也存在着向民主与自由方向发展的可能性。战后日本这种政治经济结构和社会精神结构的变化，推进日本战后历史前进的步伐，规定了战后日本民主化、现代化的发展方向。日本社会主体的改革，也必然促进反映主体的文学发生变革，传统小说的大作家重登文坛的同时，战后派与新日本文学派登场，掀开了日本现当代文学史、小说史的新一页。

随着战后的民主化和在废墟上恢复和重建战后经济，众多文艺刊物的纷纷复刊、创刊，为传统小说的大作家重登文坛，创造了精神条件和物质条件。战争期间一些进行消极抵抗或保持沉默的传统小说作家，处在创作力最旺盛的阶段，他们长期受到军国政治的严酷的统治，被迫封笔多年，自己内心里压抑着一种强烈的创作欲。战后一旦获得了解放，这种长期受抑制的创作欲求，就犹如火山喷发般地涌现出来。在传统文学派中，前白

桦派作家和前唯美派作家首先重新活跃起来。

前白桦派中，战争后期一直搁笔的志贺直哉，率先发表了短篇小说《舞女》（1946）、《灰色的月亮》（1946）、《被腐蚀了的友情》（1947），其中《灰色的月亮》最具代表性，作者用简洁的笔触，精确地描写了车厢里一个少年工人的饥寒交迫的形象，以反映日本战败后粮食匮乏，老百姓忍饥挨饿的战后严峻的现实，震惊了文坛。还有里见弴的《弃老》（1946）、《漂亮的丑闻》（1947）；长与善郎的《野性的诱惑》（1947），以及由于曾协助战争而一度被清洗的武者小路实笃经过多年的自省，写了《真理先生》（1949）等。这些前白桦派的作家，仍以人道主义作为基础，与战后的民主主义理念是一致的，给人一种白桦时代所没有的新鲜的感觉。

在志贺直哉发表小说《舞女》之前，唯美派作家永井荷风于1945年12月就在《新生》创刊号上发表了《美国的回忆》和出版了日记《罹难日录》。于1946—1947两年相继发表了在战争时期写就而未能发表的《浮沉》、《勋章》、《舞女》、《来访者》、《梦中梦》、《无意中》等，一度几乎每月都可以同时读到他在数家杂志上刊登的作品。可以说，这是永井荷风在继旅美、法两国回国后的1909年迎来第一个小说创作高潮之后，又迎来了小说创作的第二次高潮。自1947年以后，永井荷风只发表了短篇集《裸体》（1954）和《吾妻桥》（1957），从此结束了作家的生涯。

永井荷风的宅邸于战争期间毁于战火，战后他始终过着寄人篱下的流离的独居生活。1959年4月30日黎明前，81岁的荷风老人在两年前刚购得的12坪的小住宅里，在身边无人的情况下，悄然地离开了人世。他这孤独的死，于翌日早晨才被前来打扫卫生的老太婆发现。“他的遗容似乎还在冷笑那些人们”。[①]

同样是唯美派作家的谷崎润一郎，于战后重新执笔在战争期间停笔的长篇小说《细雪》，终于从1946年6月至1947年3月完成了三卷本。战后谷崎润一郎别无他顾，前后花费5年时光全力倾注在这部在作家创作生涯中最长的一部小说上，这种创作态度是令人触目的。这部小说的故事，发生在大阪船场的富有莳冈的中产阶级家庭里，围绕莳冈的四个女儿：鹤子、幸子、雪子和妙子的婚姻、爱情生活和命运而展开。长女鹤子招来入

① 吉田精一：《永井荷风》，樱枫社1979年版，第210页。

赘女婿，继承家业。次女幸子结婚后，另立门户。她们两人，作为人妻，过着幸福的生活，但还不时关怀两个未婚的妹妹。四女妙子，是很具才气和独立气质的现代型女性，在阪神大水灾时被摄影师板仓救起，两人相恋，但板仓猝逝，终未能成眷属。小说的女主人公三女雪子，是典型的纯日本女性，是姐妹中最美的，但她的古典式的性格，少言寡语，不像妙子那样善于交际，年过35，好不容易与御牧子爵的庶子相亲，临近结婚之日，却传来了妙子与其同居的酒吧服务员三好所生之子死产的消息，此时受大环境的影响，时冈家道中落，然而雪子仍保持像昔日那样年轻、那样的美。这个家庭并存着新旧两种的生活方式，暗示时代的波澜冲击着具有日本和西方不同文化传统的雪子与妙子的不同命运、莳冈一家的命运，乃至时代的命运。

《细雪》与迄今润一郎描写女性时大胆礼赞肉体的情形不同，他只用含蓄的语言，暗示性地写了妙子的爱欲生活，没有直接描写情爱的场面，没有让人物卷入男女关系的漩涡。他改变过去专事描写异常的爱、变态的爱的手法，主要探索上流中产阶级的各种人物生活在汹涌的时代波澜中的懊恼与悲哀。特别是用不同的手法写了雪子的五次相亲择婿的过程中的烦恼与哀愁，以及其幸福的存在。他虽然孤立地写了莳冈家四姐妹及其相关人物构成的小社会——上流中产阶级家庭，但却凝聚了一切艺术手法细致地写了这个小社会日常生活习惯的细部和各个人物的个性。在字里行间也让读者感受到作者流露出了对已经丧失的过去的平和生活和美的依恋，以及对现实的否定。从这个意义上说，在当时极端的军国主义的统治之下，“遵从文学”盛极之时，作者的这种创作态度，不能不说是对时势的一种反抗的表现。

小说故事以雪子为中心，写了莳冈家四姐妹，还写了进入她们日常生活世界的众多人物，但故事既没有宕跌情节，也没有戏剧性的事件，而是以一件件平凡小事件连锁式地、平平和和地发展。各个事件与事件之间没有必然的有机联系，可以相对地成为一个个独立的故事。然而它们在艺术上又成功地取得了统一，弥补了结构比较呆板的不足。

这部小说还有一个特点，就是作者花了许多笔墨出色地描绘了像观剧、赏花、赏月、捕萤等四季行乐和关西水灾、关东台风等自然现象，不仅表现了明显的季节推移，而且将自然和人融为一体，与故事整体的发展也达到完美的契合。与此同时，作者绘声绘色地描写了种种传统的艺能、衣裳、美食、建筑乃至语言的感觉等，无处不突现关西的地方乡土，特别

是船场的时代风俗、传统情趣和美意识。可以说，整部作品像一幅《四季行乐图》或《风俗画卷》，集人生观照的大成而展现在读者面前。

全篇小说以传统的写实为根基。首先，作者虽然没有理性地把握时代的脉搏，却用感性去感触人生的真实。其次，作者在文学虚构中也包含了生活的真实。同时，又赋予浪漫的“物哀”色彩，抒发了对女主人公生活际遇的同情哀感，以及对战前的强烈的乡愁，使平稳发展的故事，增添几分抒情性。在这里，就巧妙地将传统的美意识包容在故事的全流程中而取得艺术上的不可磨灭的成就。

从以上各点来看，可以说《细雪》从小说主题的表现、故事的结构，到四时行乐的记述，都明显地受到《源氏物语》相关方面的影响。正如加藤周一所评述的：“谷崎把《源氏物语》译成现代语后，就写了他自己的《源氏物语》。在那里，脱离整个结构的部分，作为部分具有独立的意义。这时候日本艺术的表现之悠久传统，大概也支撑着谷崎的笔吧。这部小说之所以能成为日本小说史上的里程碑，不是因为它反抗了传统，而是因为它能巧妙地实现了包含在传统中的可能性。

“由于谷崎非常巧妙地在《细雪》中实现了他内心底里的愿望，所以连陆军情报部也没能看错他的愿望。但愿过去能变成现今就好了。陆军禁止的不是批判军国主义的书，而是禁止了不存在军国主义的书。”①

晚年的谷崎润一郎的小说创作，主要还有作为习作期的《恋母记》延续的《少将滋干之母》（1949—1950）；描写性无能的主人公故意让妻子与第三者接近、引起自己的妒忌感情来刺激自己对妻子的性欲望的《钥匙》（1956）；记述老年主人公虽接近死亡、但仍企图从种种生活的制约中实现其追求感觉上快乐的心态的《疯癫老人日记》（1961—1962）等，反映老而不衰的唯美的艺风，其成就无法超越《细雪》。

此外，战前的大作家正宗白鸟的《战争受害者的悲哀》（1946）、野上弥生子的《砂糖》（1946）、丰岛与志雄《波多野邸》（1946）、宇野浩二的《龙胆草》（1946）、广津和郎的《疯狂的季节》（1948）、井伏鳟二的《今日停诊》（1949）等，都是这些老大家复出后的第一批作品，也是战后小说复兴后的开篇之作。

作为传统文学的私小说、心境小说的中坚作家，比如上林晓、尾崎一雄、檀一雄等也纷纷登场，他们一如既往地脱离热火朝天的战后的现实生

---

① 加藤周一：《日本文学史序说》（下），筑摩书房1980年版，第425—426页。

活，闭锁在自己及自己周边的小天地，来咀嚼自己生活中的种种体验。代表作有：上林晓的《在圣约翰医院》（1946）、平林泰子的《这样的女人》（1946）、尾崎一雄的《虫子的二三事》（1948）、檀一雄的《律子之爱》、《律子之死》（1950）等。这些私小说大都通过自己的病痛，或妻子的病、爱与死，体味人在战后生活中的种种危机和面对生命意识的严重挑战，充溢着一种日本式的情绪和东方式的虚无主义。

尾崎一雄及其《虫子的二三事》（1948）更具典型意义。作者在小说里描写主人公“我”卧病在床，根据自己的细心观察蜘蛛并联想到跳蚤、蜜蜂、苍蝇等的种种小虫各自不同的习性，写出它们都为自己而努力的故事，从而反映了作者本人在病中思索着人对生与死的心境。其后他还发表了《虫和树》（1965）、《蜜蜂掉落了》（1976）等都是他的《虫子的二三事》的延长，通过它们来抒发自己对生死问题的看法。这不仅是尾崎一雄的私小说的一个特色，而且在日本战后私小说的领域占有独特的地位。

战后重返文坛的一批风俗小说家写了一些流行的风俗小说，有代表性者如田村泰次郎的《肉体的恶魔》（1946）和《肉体之门》（1947）、石坂洋次郎的《石中先生品行记》（1947）、舟桥圣一的《雪夫人画卷》（1948）、丹羽文雄的《令人讨厌的年龄》（1949）、林芙美子的《晚菊》（1949）等。他们的作品大多缺乏思想性、社会性，只描写战后混乱和颓废的世态人情与风俗的表面现象，甚至以卑俗的肉体与放荡的性风俗来迎合某些读者的趣味。

战后小说总的情势是，传统小说大家的作品，填补了战时小说创作的空白，显示了他们的现代小说传统的功力、真实性和较高的艺术性，对于那些对文学如饥似渴的读者来说，不愧是美的飨宴。可是，传统的现代小说的一个很大的弱点，就是不贴近社会生活，而战后的这批大家仍然未能革新这一传统。尤其是“私小说”和风俗小说并没有随着战后小说革新而有所变化。

值得一书的是，青野季吉、小林秀雄、中村光夫、河上彻太郎、渡边一夫、桑原武夫等一批中坚文学评论家、文艺学学者，以丰富的学识和中正的良知，进行战后独自的启蒙批评活动。他们引进西方的知性和现代人文精神，批判日本社会文化和文学的封建性、落后性和贫弱性，为确立现代的社会文化和文学而努力。

战后的新时代，呼唤一种新文学、新小说。战后派和民主主义文学派的诞生，已成为历史的必然。

第三节　民主主义文学派的继承与创新

战后日本民主主义文学运动发展的端绪，始于1945年8月15日日本无条件投降二三天后，藏原惟人拖着长期受牢狱和软禁之苦的病体，立即联络壶井繁治、宫本百合子等，试图推动日本新文化和新文学的重建。同年10月29日，一直坚持不懈地反对侵略战争和专制主义的宫本百合子发表了战后文学的第一声《新日本文学的端绪》，首先就15年战争时期的文学进行了回顾与批判，指出旧日本文学已经完全崩溃的事实，但这并不表明在日本的文学精神本身的丧失。日本文学要重新出发，必须认清文学精神的本质。于是，由宫本百合子、中野重治、藏原惟人、德永直、秋田雨雀、江口涣、壶井繁治、藤森成吉、洼川鹤次郎等9人作为发起人，志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等3人作为赞助人，于同年12月30日成立了新日本文学会，并创办《新日本文学》杂志。新日本文学会大会通过五点纲领：（一）创作和普及民主主义文学；（二）团结和发挥人民大众创造性的文学力量；（三）同反动文学和文化作斗争；（四）争取进步文学活动的完全自由；（五）加强国内外进步文学和文化运动的联系和合作。

在新的历史起点上，以“近代文学派”为主体的战后派作家、战后成长的工农作家和传统派的老作家300多人都参加了民主主义文学运动。可以说，这一文学运动是以战前无产阶级作家为主体，包括民主主义、自由主义、现代主义作家参加的文学上的广泛的统一战线，而不是战前无产阶级文学运动简单的延续。参加民主主义文学运动作家，认真总结战前无产阶级文学运动的经验教训，欲图在再批判地继承无产阶级文学遗产的基础上，建立民主主义文学的新理论和新实践，以推进战后日本文学的发展。但是，也不难发现他们之间存在微妙的差异，不时将“左”或右的意识形态带进民主主义文学运动，从不同方向来理解民主主义文学运动。

中野重治（1902—1979）积极参与重建承接战前无产阶级文学运动的民主主义文学运动，他呼唤作家重新起步，他自己也满怀激情重新起步，写了短篇小说《五勺酒》（1947），触及日本战后重建的最核心问题天皇制问题。他借助酒后的主人公的口批判道：“问题就在于天皇制和天皇个人，在于废除天皇制与树立民族道德的关系，或是对天皇其人的人性救济的问题。”同时中野重治吸取战前无产阶级文学运动的经验教训，主张合

理地调整政治与文学的关系。他的长篇小说《五脏六腑》（1954）和《梨花》（1957—1958）就是在这种背景下产生的。《五脏六腑》（1954）讲述主人公片口安吉从加入东京大学“新人会”，开始接触和参加革命运动，遇到了种种现象特别是坚持革命立场和追求文艺上的审美意识之间内在的纠葛现象，并用带有泥土气息的感性，来衡量和评判这些现象。它反映了主人公作为革命文学家在革命运动中，对革命现实的敏锐感受和朴实的感觉，以及在这种感觉的喜悦和痛苦中成长的过程。《梨花》叙说主人公良平从小学到中学的成长过程。这两部长篇小说，与描写主人公从高中到大学的生活的《告别和歌》一起，成为作家本人前、中、后期的自叙传的合成作品。

德永直（1899—1958）首先在《新日本文学》创刊号上发表了《妻啊，安息吧》（1948），怀着深厚的爱情，描写了爱妻一生贫寒交迫，快将迎来战争的结束却病逝的经历，以及知识分子在天皇制绝对主义压迫下的悲剧命运。它既是一曲悼念亡妻的“镇魂歌”，也是一部反映那个时代劳苦大众的“女人的一生”的记录。同时他深刻检讨自己“转向”的错误，重新振作精神，写下了优秀的长篇小说《静静的群山》（1949—1954）。这部全三卷的巨作，以战后日本历史动荡期为背景，描写了战时迁到山区的军需工厂的工人，在战后的1945年至1950年期间，与农民群众联合，反对资本家、地主以及他们的靠山的斗争从自发到自觉的过程，以及展现工农联合斗争的壮大场面，成功地塑造了以古川二郎和鸟泽小村为代表的典型的工农形象，特别是塑造了那些如作者所说的“上身是工人，下身是农民”的农民出身的工人形象，并使小说的思想性与结构的逻辑达到比较完美的统一，对战后民主主义文学运动为批判和继承战前无产阶级文学运动的传统做出了贡献。

宫本百合子（1899—1951）扩大了社会的视野，用革命的现实主义创作方法，写下作为民主主义文学运动的新起点的重要标志的《播州平原》（1946—1947）。小说描写“8·15”日本无条件投降这一天，主人公宽子准备马上赴北海道网走监狱探望丈夫重吉之际，突然听闻小叔在广岛遭遇原子弹轰炸的消息，就改变原来的计划，经东京沿山阳线西下夫家所在的山口县农村，在那里遇上洪水，未能确实小叔的生死。此时，她听闻丈夫重吉出狱，又经山阳线向东京方向驶去。作者试图透过主人公宽子在沿途的见闻，纵向映现出战争结束不久日本列岛由于战争的破坏，满目疮痍、权威崩溃、社会动荡、家破人亡、国民心灵伤痕累累的现实；宽子面对这

样的现实，不禁回忆起战争期间自己经历的苦恼和因种种原因过了许多不眠之夜；横向展现了共产主义者的崇高的精神世界和丰满的人间形象，用作家的话说，“刚毅、坚强”的人间形象。可以说，百合子以其高度的使命感和敏锐的观察力，在艺术上成功地捕捉到日本战后历史的瞬间。这是战后最优秀的反战小说之一，在战后日本小说史上占有重要的地位。

宫本百合子接着写了三部姐妹篇：《风知草》（1946），描写重吉归来，宽子从几乎崩溃中解放出来，对战后新的追求和作为作家战后重新出发的故事。《两个庭院》（1947），叙述往来于两个不同家庭之间的主人公伸子，作为女性的自觉而确立独立的人格和接近社会主义革命运动的历程。《路标》（1947—1950），描写主人公伸子通过留苏3年的生活实践，提高觉悟，成为社会主义者的成长过程等。小说家这些在民主主义运动中创作的小说，在思想上、艺术上都有新的超越，不仅加强了社会批判意识，而且努力贯穿变革现实的思想，成为战后民主主义文学最优秀的小说群的一部分，为战后日本小说历史写下不可磨灭的一页。

佐多稻子（1904—1998）在战后因为战争期间自己的转向问题，以及起初请求参加新日本文学会遭到拒绝而陷入苦恼的深渊。她恢复用佐多稻子的名字发表的战后第一部长编代表作《东京的地图》（1946—1948），以及短篇小说《虚伪》（1948）、《泡沫的记录》（1948）等，就描写了这段思想生活的内心苦恼，以及对于文坛追究文学界战争责任者的矛盾心情。作家在《东京的地图》中对自己过去的问题作了检讨，但仍未能完全消去自己内心的伤痕。另一个纠缠着佐多稻子的思想生活的问题，就是由于党内意识形态的分歧，她两次重新入党或被恢复党籍，又两次被开除出党，对党的幻想破灭，多少产生了虚无的思想，但她仍然不断地参加民主主义文学运动，坚持自己独立的文学立场。她的《夜晚的记忆》（1955）、《溪流》（1963）等描述了自己在思想上苦斗的轨迹。她还写了《三等车》（1954）、《少女与父亲》（1954）等短篇佳作，描写了工人尤其是少女工人受到强度劳动的折磨和苦苦追求生存的欲望和情感世界，显示了与处女作《牛奶糖厂的女童工》相承的一贯文学风格。之后，佐多稻子还发表了《塑像》（1966）、《树影》（1972）、《伫立在时间前面》（1976）等。综观这位杰出的女作家的多数作品，其题材都是取自自己最熟识的本身的生活，但是从更广的视野出发，作为社会问题，来捕捉自己亲身经历的生活上的种种现象，而且具有直率而奔放的性格。正是在这一点上，她的作品与日本传统的“私小说”模式不同，创造了一种新的“社会人”的私小

说模式，为日本现代文学的发展做出积极的贡献。

野上弥生子（1885—1985）在战后发表了第一篇短篇小说《狐》（1946）和续完中断了20年的《迷路》（1936—1956）。《狐》描写主人公秋冈为了回避战争，躲到深山养狐的故事，表现了一个有良知的知识分子与战争机器的抗争。全六卷的长篇小说巨作《迷路》，写了战争期间，参加左翼学生运动的中产阶级出身菅野省三在“转向”之后的“良心彷徨”，以及贫农出身的记者木津正雄在彷徨中，选择了奔赴中国延安从事反战工作之途；着重写了省三被征召派遣到中国战场，参加了侵略战争，为了赎罪，拯救了一个在牢狱里的中国百姓，企图逃到延安，途中被日本兵击毙。在这里，作者出色地塑造了主人公在战争的特殊环境下，一方面软弱，屈从于现实，卷入了战争的漩涡；一方面并未泯灭良知，迷途知返，展现了知识分子在社会大动荡中的两重性格，陷入“精神危机”与克服“精神危机”的状态，以及战争受害者的苦恼。

高龄的野上弥生子不能身体力行地体验生活，便选择历史题材，约束自己与作品中的人物之间保持一定的距离，从知性出发来鸟瞰社会现实。典型的作品是《秀吉与利休》（1962—1963），通过政治家的秀吉与茶道家的利休之间的庇护和受庇护的关系，最终因利休干预朝廷政治而破裂，两人产生对立，利休被迫剖腹自戕的故事，以自己的立场来解释政治与艺术的尖锐的紧张关系，以及从内面批判利休的艺术态度，成为弥生子文学创作的一大里程碑。1971年，野上弥生子在日本女作家中第一个荣获日本政府颁发的文化勋章。这位老女作家经历80春秋的文学生涯，创作不息，直至百岁溘然长逝。

此外，原民喜的《夏天的花》（1947）、大田洋子的《尸体满街》（1948）、壶井荣的《二十四只眼睛》（1952）等，都是有代表性的民主主义文学作品。同时，在民主主义文学运动中还涌现一批工农新作家，比如西野辰吉、山代巴、小林胜、小西巨人等。

总体来说，民主主义文学派在小说创作方法方面，坚持民主主义文学的主导思想和文学方法的现实主义与批判现实主义方向，同时，注意小说创作方法的多样性，也注意正确处理世界观与创作方法的关系。比如，藏原惟人对他过去照搬苏联“拉普”提倡的“辩证唯物论的创作方法”并将这种创作方法等同于世界观的错误进行了纠正，提出“作家树立正确的世界观是描写现在复杂的社会不可或缺的条件，但同时作家必须用自己的眼睛广泛而诚实地观察和研究现代的现实，才能作为本人自身的实践，从

中提取出本质的、思想性的东西，才能将思想性和现实性统一在其作品里”。他为此突破社会主义现实主义创作方法的单一性，在坚持现实主义与批判现实主义的基础上，倡导多种创作方法并存，使民主主义文学运动一度出现了勃勃生机的局面。

但是，民主主义文学运动也存在一些值得总结的问题，比如不时泛起的政治上的宗派主义、艺术上的政治主义，和与之相右的艺术至上主义，在此都影响着民主主义文学运动保持初期的发展势头，乃至其后受到极大的挫折。以政治与文学关系来说，在围绕“文学的主体性”、“战前无产阶级文学史观”的论争中，各方面都提出过许多颇有建设性的理论，企图调整两种极端对立的论点，但由于宗派情绪和党派政治的困扰或干预，都失去了调整的机会。再加上统一战线的内部，未能充分正确地运用团结与斗争的武器，尤其是对艺术上的分歧往往从政治上加以批判和斗争，致使藏原惟人所说的无产阶级文学运动动辄就分裂的“这一大癌症”，在新的历史条件下，以新的形式，在民主主义文学运动内部不断滋生和蔓延。这样，民主主义文学的道路就越来越窄，就越失去发展的机会。到了 50 年代末 60 年代以后，国际共运的意识形态的分歧逐渐公开化，不仅影响到无产阶级政党，而且波及民主主义文学运动。文坛上出现一股从否定无产阶级文学到批判民主主义文学乃至战后派文学的思潮，也出现一股文学上的“圣战”思潮——林房雄的“大东亚战争肯定论”，两者相互呼应。这种政治思潮和文学思潮对民主主义文学运动带来很大的消极影响。60 年代中期，战后小说史意义上的民主主义文学运动也就自然告终。

第四节　战后派及第二、三代新人

战后文学是从 1945 年 8 月 15 日日本无条件投降后，经过 4 个月的胎动期，1945 年底宫本百合子率先发出战后文学再出发的第一声开始，许多战时无法继续生存而被迫停刊的杂志，比如《文艺》、《文学》、《新潮》、《文艺春秋》、《改造》、《三田文学》等相继复刊，新创刊物《新生》、《人间》、《展望》、《群像》、《世代》等，更是像雨后春笋。其中《近代文学》和《新日本文学》分别代表战后派和民主主义文学派，占据着战后文坛的中心位置，成为战后日本文学的出发点。连同战后传统的小说大家的重登文坛，这多种文学力量的结合，直接影响着战后日本文学的

进程和变革，恢复了日本文学的生机，促成日本现当代文学史、小说史的发展。

战后派文学的诞生，是以平野谦、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐佐木基一、小田切秀雄等七名评论家于1946年1月创刊《近代文学》杂志为发端的。创刊号于1945年12月30日，新日本文学会成立大会同一天发售，在大会会场内销售一空。而且《近代文学》的同人一度全体参加了新日本文学会，同时数度扩大同人，并将战后新人作家送上文坛。他们中有作家野间宏、梅崎春生、中村真一郎、椎名麟三、埴谷雄高、大冈升平、武田泰淳、堀田善卫、安部公房，以及评论家花田清辉、福田恒存、加藤周一、寺田透等。

《近代文学》的宗旨，是经由全体同仁讨论确定的。据本多秋五的编辑日记记录，其基本方针强调：（一）艺术至上主义、精神贵族主义；（二）历史展望主义；（三）尊重人本主义；（四）确保脱离党派政治的自由；（五）去掉意识形态的色彩，追求文学的真实；（六）排除文学的功利主义；（七）不为时事现象所束缚，以百年为目标；（八）肩负三十开外一代人的使命。[①] 概括地说，《近代文学》以“确立近代的自我”的文学批评为先行，尊重人和自由，摆脱包括封建主义在内的意识形态的束缚，追求文学的真实性，反对文学的功利主义，提倡艺术至上主义，迈开了战后派文学的第一步。当时伊藤整认为《近代文学》杂志是充满“批判精神”的，他在随笔《新人的事》（1946）一文写道：

> 这份杂志的基调所表现的一切，都充溢着力量。特别是对于战后失去了自信的我来说，感到彷徨和恐惧。正如这份杂志所指出那样，在自我内部存在一切的丑恶和懦弱，我为此感到不寒而栗，于是我完全明白这份杂志充溢着怒涛般的批判精神。

正是基于此，《近代文学》同人中的评论家们通过评论活动，向战后文学界提出了许多尖锐的新课题，他们反对战后文学无批判地继承战前的文学，即一方面否定自然主义乃至私小说，一方面批判和修正战前无产阶级文学，调整通过战争暴露出来的社会与个人、政治与文学的畸形关系，批判近代日本社会文化和文学的封建性，以确立近代个人主义、民主主义

---

① 本多秋五：《物语战后文学史》（全），新潮社1979年版，第54页。

和文学的自律性，同时提倡文学社会化。刊登在《近代文学》创刊号和第二号上的本多秋五的《艺术·历史·人》(1946)、荒正人的《第二青春》(1947) 就艺术至上主义做出了自己的解释，反映了《近代文学》同人在思想上和文学上的真正立场。但《近代文学》评论家们在政治与艺术的关系问题上是充满矛盾的。他们的主张与一般艺术至上主义逃避政治现实、为艺术而艺术不同，还没有完全将艺术绝对化。特别值得一提的是，作为“创造性的战后一代”的加藤周一、中村真一郎、福永武彦联合发表了《文学考察—1946》(1947)，通过与西方的思想、文化和文学的比较研究，对战时的日本社会文化进行了激烈的批判，同时对日本文化和文学的传统与现代充满了理性的思考。他们在文中指出：战争期间，由于日本文学从属于法西斯权力，“从战争到战后，日本没有足以对抗外在现实的、完成内在力量充分成长的作品”，强调要进行民主主义力量的变革，就必须既要反对顽固的狭隘的超国家主义，又要反对极端的破坏性的“革命精神”，这样才能在日本人中“培养理性和人性”。与此同时，他们以西欧的合理主义精神，批评近代日本文学的“远离普遍性和贫弱”，并把战后文学起步当初的重大课题——“革命的文学和文学的革命”中的“文学的革命”作为奋斗的目标。他们抱着改革日本文学的极大的激情，发出了战后文学批评的第一声，对战后文坛带来了很大的刺激和造成很大的震动。

战后文学的再出发，以及战后派的形成，是以这些战后一代的评论家的文学批评先行，同时战后一代作家在创作实践中跟上的。野间宏率先发表了《阴暗的图画》(1946)，受到文坛和读者的极大关注。接着先后问世了埴谷雄高的《死魂灵》(1946—1948)、梅崎春生的《樱岛》(1946)、中村真一郎的《死亡的阴影下》(1946)、椎名麟三的《深夜酒宴》(1947)、武田泰淳的《蝮蛇的后裔》(1947) 等一系列小说，在人的观念、文学的观念和小说技法上，都与日本战前、战时的文学不同，在战后文学中最强烈地显示出战后的新特点。

战后派小说的新倾向是：(一) 具有强烈的社会性，认识到战争与战败这一历史和自己在这一历史中的责任，具有非常自觉的、强烈的社会意识，从而增强了他们对社会的关心，顺应了战后日本历史发展的趋势。(二) 具有强烈的自我意识。他们痛感过去整个日本之所以屈从于绝对主义，被卷入战争，是由于日本尚未确立近代的自我，因此他们要从战争失败的痛苦中否定过去的自我，重新确立近代的自我。(三) 具

有新颖的表现方法。战后派在小说观念上的更新和在小说表现技法上的革新，被日本社会广泛接受。于是，战后派就有了社会基础，一时流行起来，成为战后小说的主流。但是，战后派不是一个文学的实体，又在创作方法上各不相同。

作为战后派登上文坛的小说家、诗人、评论家野间宏、埴谷雄高、椎名麟三、中村真一郎、加藤周一、福永武彦、梅崎春生、武田泰淳等，他们有别于战前、战时文学的鲜明的文学性格和批评风格而引起文坛的广泛注目，史称第一批战后派作家。

小说家野间宏（1916—1991），出身于神户市一个技师家庭，上第三高等学校后，在象征派诗人竹内胜太郎的指导下，开始广泛接触西方的思想和文学艺术，耽读瓦莱里、巴尔扎克、福楼拜、布鲁斯特、纪德、陀思妥耶夫斯基等西方作家的作品和西田几多郎、田边元移植过来的西方传统哲学，这对于他走上文学的道路起了决定性的作用。他的人生经历，包括经历了1935—1938年在京都大学攻读法国文学期间参加了马克思原典读书会、反战活动，以及其后被迫入伍赴侵略菲律宾的战场，还曾作为思想犯关押在大阪陆军监狱等等的人生体验，这些经历又成为他取之不尽的文学素材的源泉，这些对于他的小说创作的独特艺术风格的形成都产生了重大的影响。

野间宏是以中篇小说处女作《阴暗的图画》（1946）初展他的才华，作为战后派文学的第一声，而确立作者在战后派文学的核心地位。小说以“七七事变”后日本国内强化战争体制为背景，描写了主人公深见进介面对京都大学的左翼学生运动遭到镇压，对社会的这一严酷的现实十分憎恶，但他又未能与人民阵线的同学们一起坚持参加抵抗运动，引起了同学们对自己的不满，自己陷入了无法排遣的不安、孤独和痛苦之中。作者以批判的笔触，揭示了知识分子在军国主义的黑暗统治下的迷惘、苦闷、楚痛，隐喻地表露了从自我丧失到自我完成的挣扎，暴露了背后压迫着自我的沉重的社会桎梏。

作家以现实主义作为小说创作的起点，但又没有停留在单一的创作方法上，而是抱着对日本现代小说传统革新的满腔热情，兼容并蓄地不断探索着多种创作的艺术道路。继《阴暗的图画》之后，他又完成了《脸上的红月亮》（1947）、《崩溃的感觉》（1948）。《脸上的红月亮》讲述从南洋战后复员归来的、内心受到战争创伤的士兵北山，与战争寡妇仓子邂逅，拨动了他的恋心。当他看见仓子的脸上的痛苦神情，勾起了对战争往

事的回忆。尤其是当北山眼帘里映现出仑子脸上的斑点幻成一轮又红又大的圆月亮，便联想起在战场的红月亮下，自己为保存生命对疲惫倒在泥泞路上的战友见死不救的情景，又回到现实中连对仑子的痛苦也爱莫能助，就难以摆脱战争压在自己身上的重负，无法在与仑子的爱情生活里迈出新的一步。《崩溃的感觉》描写主人公及川隆一想用手榴弹自杀，一死了之，好将自己从战争的痛苦中永远摆脱出来，但人未归天，却失去了两只手指，成为难以愈合的战争伤痕的象征。这两部小说，都描绘了战争给人们的精神和肉体留下的伤痕，以及探讨战争对人性的泯灭，成为野间宏初期的代表作。

野间宏在《关于战争小说》中就写战争文学问题强调："为了把战争真正作为战争来加以把握，就必须站在消灭战争（战争对帝国主义来说是必然的）的立场上，站在能够明确地批判战争的立场上。……如果还未站在这个立场上，是无法写战争文学的。"在这种新的认识指导下，他的创作思想比起战后初期来，有了新的飞跃。于是，他提倡要从生理、心理、社会三个方面来综合地把握人与社会，探索日本发动侵略战争的性质和根源。这不仅为野间宏建立文学的多维的架构和综合小说的方法，而且为战后文学开辟了广阔的道路。

具体体现这一创作思想的，是长篇小说《真空地带》（1952）。小说家通过木谷上等兵因抱有"反军思想"被判刑两年，刑满从陆军监狱回到所在的连队，用他的眼睛，观察兵营里的种种世相：军官的争权夺利，士兵的自私利己，等级的森严，官兵之间、新老兵之间的关系的冷酷、残忍与仇恨等等非人生活的事实，揭示了这座侵略战争机器犹如"真空地带"，空气被强大的力量抽走了，人性也被强大的力量抽走了。于是，作家通过一等兵曾田的嘴，说出这样一句点题的话："兵营是用栅栏围起来的一块四方形的空间，是用强大的力量制造出来的抽象的社会。人在其中，人性被抽走，就成为士兵。"于是，曾田试图通过木谷事件，引证这句话的客观真实性，并进一步找到摧毁这个"真空地带"的可能性。正如作家在谈到创作这部小说的目的时所说的，我想通过木谷来思考战争期间的日本和国民。也就是说，作家要揭示的，是比兵营更大的、战争期间整个日本社会的"真空地带"。

野间宏带着明显的反对帝国主义战争的目的意识写就的这部《真空地带》，从更广阔的视野，认真思考和深刻分析了这场战争的帝国主义本质，试图从总体地把握国家与民族、战争与和平、家庭与个人诸问

题。它的发表，标志着野间宏已经建立了一个崭新的战争文学观，并完全确立了政治与文学结合的新方向。这部堪称日本战后小说的经典之作的问世，将日本现当代小说推向一个新的艺术高峰。野间宏被誉为“是牵引战后文学派的重型坦克的存在”。①

早在京大毕业之后，野间宏就开始与水平社运动的领导人建立了密切的关系，就部落民问题进行深入的社会调查，对被社会歧视的部落民运动的意义加深了理解，并经过长达23年的酝酿与写作，以此为题材完成了5卷本的长篇巨著《青年之环》（1947—1971）。小说描述了一个故事：1939年日帝发动全面侵华战争后，两个身份不同的主人公，在恶劣的环境下，从事反战运动；在运动落潮后，大道“转向”，过着放荡的生活，矢花在工运领袖矢野的引导下，改变策略，转到支援部落民的解放斗争，并将这一斗争作为日本无产阶级反战运动和革命运动的一个有机组成部分向前推进。作家在部落民的斗争与阶级斗争结合的错综复杂和多变的环境中，在整个激荡的历史中，深刻地揭示了性、家、宗教、部落民解放等日本社会重层结构的整体问题，同时成功地塑造了一个革命者的自觉者的形象。

在野间宏的整个创作生涯中，不仅注意作品的思想性，而且十分重视艺术上的不断探求和创新，所以他既忠实于古典的客观的外界描写，坚持以现实主义为主体的创作方向，同时又注意挖掘内面的世界，有批判地博取象征主义、心理主义、意识流、存在主义等各种西方流派技法的所长，充实和发展传统的现实主义。作家总结说：

> 我的创作方法虽是采取现实主义与现代主义结合的方法，但并不是盲目吸收西方现代主义，而是经过筛选、消化，使之日本化。我们作家必须扎根于本国的土壤，从本民族传统现有的东西出发，来吸收外来的东西，这才是作家的出路。②

因此，野间宏的小说，克服或超越日本现代小说的自然主义倾向和日本无产阶级文学的政治优先倾向，完成了现实主义与象征主义的完美结合，达到了社会性与艺术性的高度统一，在战后日本小说史上写下了光辉

---

① 三好行雄等编：《日本文学史辞典》（近现代篇），角川书店1987年版，第376—377页。
② 叶渭渠、唐月梅：《野间宏，我们崇敬的人》，《文艺报》1991年3月23日第6版。

的一页。

作为战后派小说家埴谷雄高以他的长篇小说《死魂灵》（1946）在《近代文学》创刊号上开始连载第一回，比野间宏的《阴暗的图画》早发表3个月，从这个意义上也可以说，这部作品是战后派的第一作。椎名麟三以发表象征战后派小说的《深夜的酒宴》（1947）而走上文坛。他们两人在战后为重新建构存在主义而做出了重大的贡献，将在下章另述。其他如梅崎春生的《樱岛》（1946），以简洁的文体，描写战争后期樱岛特攻队基地的新通信兵，目睹老兵各个都有欣然接受死的准备，自己却为接受必然的死而苦恼的故事，并在人物的心像风景中将对生与死的体验视觉化，反映了面对战争死亡的痛苦与绝望。他在战后派中是个特异的存在。接着同样以战争的体验写了《日落》（1947）之后，就转向写市井的日常生活，渐渐淡化战后文学的色彩，接近于第三批新人的文学性格。武田泰淳的《蝮蛇的后裔》（1947）描写了战败当时在上海的日本人内心潜在的种种非人性和非合理性的冲动，展现了战后派文学的风格。然而作为多元论者，他在其后的创作虽然仍保持某些战后派文学的特色，但更趋于取材的多样化。此外还有岛尾敏雄描写战败后一个特攻队员体验的《孤岛梦》（1947）、原民喜叙说广岛原子弹爆炸悲剧体验的《夏之花》（1947）等，也都是战后派文学圈内的代表作。

在文学理论和批评上有非凡建树的战后派评论家，也在小说创作实践上做出了自己的贡献，比如加藤周一写了反战小说《在一个晴朗的日子里》（1949），中村真一郎写了《在死亡的阴影下》（1946）、《锡安山的姑娘们》（1948）、《爱神与死神》（1950）、《魂灵之夜》（1952），福永武彦所写了《塔》（1948）、《风土》（1951）、《冥府》（1954）等，他们或试图将西欧的知性精神与日本传统的文学风土结合，以确立日本的现代小说的正当性；或以西方的现代意识，突破日本现代小说过分囿于日本特殊环境和特殊风俗中的日本人的特殊的民族生活，努力实现在和洋的文学交流中确立文学普遍性的理想。

以1950年朝鲜战争爆发为界，迎来了战后文学重要的转折。大冈升平的《野火》（1951）、安部公房的《S. 卡尔玛氏的犯罪墙》（1951）、堀田善卫的《广场的孤独》（1951）等作品的问世，继续以多样的形式发展了战后派文学，史称他们为战后派第二代新人。

战后派第二代新人的重要作家大冈升平（1909—1988）以自己在非律宾战场被俘关押在莱特俘虏营前后的生活体验写了《俘虏记》（1948），

未引起文坛的注目。在中篇小说《野火》（1951）发表之后，为战争文学写下新的一页，才作为战后派第二代作家而登上文坛。这部小说叙述了一个日本士兵因为生病掉队所产生的的孤独与彷徨的心境，以及就日本士兵的野蛮凶残，甚至吃人肉的非人行径，提出了人性的伦理问题，对战争进行深刻的思考。与此同时，大冈升平动笔写了战后风俗的小说《武藏野夫人》（1950）、《花影》（1958—1961），还留下了长篇战争报告文学《莱特战记》（1967—1968），试图通过记录二战期间莱特岛日美两军的攻防战，来再现那场战争的史实，以及解剖事实的细部，表露了反对战争的思想。

一般日本文学史家将战后登上文坛的三岛由纪夫也列入"战后派"第二代新人，事实上三岛由纪夫采取了与战后派作家完全不同的方式来接受战败的事实。他将战后的现实抽象化，和把自己封闭在自我的主观观念世界中，一味咀嚼着他独自的战争与战后的体验，摸索和再构筑自己否定战后时代的精神结构和文学结构。三岛由纪夫本人根本不承认自己是战后派，甚至认为他战后的一些作品是作为对抗所谓'战后派'而写的。应该说，三岛由纪夫不属于战后派，而是战后文学的特异存在。

经过战后派第二代新人，战后派一代的文学渐次解体，民主主义文学运动经历了分裂与再统一，竹内好等提倡"国民文学论"并引起了文坛的一场论争，风俗小说、纪实小说和私小说再度流行起来。继这种种文学并行而起的，是出现了一批无论在文学理念上还是在创作方法上都完全有异于战后派的新人，他们中有：安冈章太郎、吉行淳之介、小岛信夫、庄野润三、岛尾敏雄、三浦朱门、远藤周作、阿川弘之，以及曾野绫子、有吉佐和子、园地文子、幸田文、大原富枝、濑户内晴美等女作家群，还有吉本隆明、武井昭夫、奥野健男等评论家，展现了现代小说的新的特质和新的方向，山本健吉在评论文章《第三代新人》（1953）中第一次将他们称为"第三代新人"。其后青年评论家服部达，将这批新作家的文学特征归纳为小市民的、日常的、现实的、私小说的、批评性减弱、不太关心政治等六点。这一世代的评论家吉本隆明、奥野健男支持他们的方向，从理论上给予他们正当的评价。一般小说史就沿用"第三代新人"的称谓。

这一世代活跃在这时期的文坛上，实现了与战后派作家们的世代交替。而且他们全部囊括了1953年上半年到1955年上半年连续3年的芥川奖，比如安冈章太郎的《坏朋友》、吉行淳之介的《骤雨》、小岛信夫的《美童学堂》、庄野润三的《游泳池畔小景》、远藤周作的《白色的人》，更为这批新人出场造势，成为"第三代新人"的黄金时代。

第三代新人是在战争年代成长，大多数人当过学生兵，是在20多岁时迎接了战后时代的一代人，他们与战后派对历史和社会抱着强烈的责任感和批判精神完全相悖，与战后派通过前卫的思想和方法来创造新文学的态度也全然迥异，他们从生理上对社会抱有一种不信任感，对政治、思想漠不关心。他们的文学渐离社会现实，淡化了战后派文学的批判性，摒弃抽象性的思想和概念性的语言，忠实于自我感觉的真实性，固执于回归日常性，接近战后一度遭到批判的私小说的传统。因此，他们不是叙说战前自己青少年时代的日常生活，比如性意识的觉醒、思想的彷徨等，就是描写他们眼前的日常生活现象，比如家庭的风波、生活的自卑等，以纤细的文体来展现他们这种种微妙的日常的东西，并非常重视艺术性。这构成了第三代新人文学的共同特色。

作为"第三代新人"的吉行淳之介在《我的文学放荡》中承认：自己"也感到与他们（战后派）有距离"，自己的作品是"想通过描写'我'这个主人公的日常生活来突出一个抽象的主题"。安冈章太郎在《小小角落里的另一个世界》中更形象地说：他们要营造"小小角落里的另一个世界"，即"在自己的精神形成过程中，在自己的内部营造一个从自己的周围（即外部）所得不到的另一个世界，并蛰居其中"。简言之，"第三代新人"试图将自己束缚在一个狭隘的艺术天地里。在小说创作上，他们继承了传统的私小说，又创新了私小说的传统。正如日本文学史上所评价的，"'第三代新人'的工作，很明显与那种纯粹私小说不同，是一种异质的'私小说'。'私'是作为'虚构的私'，来舒活文学世界的脉络的。他们一方面借助'私小说'的要领，来试验事实的选择与抽象，一方面虚构从体验再建构出发的文学的世界。推进成为战后一种明显现象的'私小说'的变化，成功地扩大了'私小说'的版图。"①

安冈章太郎（1920—　）以《坏朋友》（1953）获得芥川奖，成为"第三代新人"的第一个小说家。他的代表作是长篇小说《海边的景色》（1959），描写主人公浜口信太郎随父到坐落在海边的一所精神病医院，看护病危的母亲，直至母亲故去九个日日夜夜的故事，其间穿插了对往事的回忆，徐徐展开这个家庭的悲剧：母亲嫌恶父亲从军，终日梦想父亲复员归来，但盼望到的却是父亲惨败的归来，对家庭显得无能为力。自己又因当兵而落得一身伤残，全家一贫如洗。母亲由于经年与父亲不和，战后又

---

① 久松潜一等主编：《日本文学史》（近代Ⅱ），至文堂1981年版，第1061页。

不堪生活的重荷，心力交瘁，最终得了精神病。这些战后的日常性，在作者哀怨的笔下被客观地重现了出来。也可以说，这是作者对母亲的一首安魂曲。他此前发表的《逃遁》（1956），用谐谑的笔致写了自己作为士兵而落伍的故事，以卑视自己，讥讽自己，乃至虐待自己，实际上哀怨自己被庞大的战争机器吞噬了，不自禁地惊叹："到底我什么时候变成这个样子了"。这两部小说构成了作为一个人生落伍者的安冈章太郎的小说世界，不同程度地落下了作者本人及其日常性生活的影子，反映了作者对战争和军队生活的批评，以及作者在屈辱生活中的困惑与苦恼。

吉行淳之介（1924—1994）在战后开始练习写作，未获成功。他有意识地与战后派的强烈的社会观念性文学保持着距离，他的《骤雨》（1954）就是描写一个无为的青年山村英夫喜好在花街柳巷游荡，但为保持"精神卫生学"，他的心从未被那里的娼妇所牵动，唯认识那里的道子后，他与道子之间产生了近似爱的感情，而当道子坚持"贞操"时，他反而产生了忌妒的情绪，内心引起不安的躁动，反映了战争扭曲人的心灵和造成青春的虚无。小说获芥川奖后，吉行淳之介一举成名，始确立"第三代新人"作家的地位。其后，吉行淳之介从《原色的街》（1956）到《砂上的植物群》（1963）等一系列小说，都是围绕性与爱的主题，写了精神与肉体、战争与性意识、恋爱的心理与生理、生的倦怠与性的变态、性的施虐与受虐等，以性作为路径，探索性的重层与人的存在的本质问题，在其后的日本现当代小说中扩大了性的领域。

小岛信夫（1915—2006）写了《美童学堂》（1954）获芥川奖，作为战后"第三代新人"作家登上文坛。小说描写了战后一批高中英语教师，在参观美童学堂的过程中，对美国人表现的不同态度。比如，有人献媚，也有人对此反感，对献媚者进行辛辣的讽刺，还对那些在战时利用战争往上爬而战后却转向美国人献殷勤的人，那些在表面上追求美国的生活方式而实际上却是一副寒酸相的人等表示了谐谑的奚落，以揭露美国占领下的日本的种种社会世相和日本人丑陋的一面，同时也反映了作家对战后的社会混乱和思想躁动的不安情绪。作家却竭力在抽象化了的现实的结构之内，象征性地捕捉现代人的日常生活的片断和精神的彷徨。

小岛的代表作长篇小说《拥抱家族》（1965）也是以现代人日常的不安定的存在感作为主题的。故事讲述大学讲师三轮俊介由于妻子时子与美国兵发生关系，苦恼之余，准备以宽大的胸怀谅解不贞的妻子，重新建立新的家庭秩序。正当此时，时子患癌病猝死，他与女管家发生纠葛，儿子

离家出走，面临家庭解体的危机，陷入了困惑的深渊，挣扎着从旧道德的日常中解脱出来。小岛信夫从现代的视野出发，通过独特的象征手法，扩大了私小说的文学传统，显示了他与继承传统“私小说”的其他第三代新人完全不同的文学性格。

庄野润三（1921—1994）的代表作《游泳池畔的小景》（1955），写的是一个公司职员被解雇后，为了不给妻子和两个孩子带来苦恼，常常带着一家人到游泳池畔玩乐。一家人看似欢快，十分幸福，但实际上面对家庭的危机，内心却有着极大的不安。庄野润三初期的作品，主要通过描写家庭危机，探索沧桑的人生。但是，他其后的小说，改变此路数，从《夕云》（1965）到《赛画》（1970）等，大多以家庭的日常生活为题材，而且都是通过细微的观察，以缜密的文笔，表现了和睦的家庭生活；有时也写了家庭的纠葛，乃至家庭面临解体，但最终都是回到平静与安定的日常状态。

与其他“第三代新人”不同，远藤周作（1923—1997）从文艺批评转向小说创作，他获芥川奖的《白色的人》（1954），到《黄色的人》（1955）、《海与毒药》（1957），《沉默》（1966）、《死海的周围》（1973）等，都是在探索在日本文化风土中如何在和洋两种文化相克中吸纳天主教文化和基督教文化，包括战争期间天皇制与基督教文化对立的困难命题，并作为问题意识而加以深化。他的代表作长篇小说《海与毒药》，以战争期间发生的九州帝国大学医学部用中美俘虏做活人解剖实验的事件为题材，刻画了有关医生、护士参加这一事件前后的心理，揭示了原罪的意识，同时从一个侧面反映了法西斯的非人性，在一定程度上表现了基督教的人道主义精神。另一部长篇的代表作《沉默》则以江户时代的禁教历史为背景，写了一个外国传教士潜入日本，为拯救无辜的教徒而用脚残踏圣像的故事，以此探究人的弱点和基督的仁慈。

三浦朱门（1926—　）与曾野绫子（1931—　）是“第三代新人”的夫妻作家。三浦朱门以描写家庭的日常性生活为主，他的家庭小说代表作是《偕老同穴》（1963）、《庭园式盆景》（1967）。前者写夫妻的家庭生活中的精神与肉体的纠葛；后者以三代人同住一宅院为舞台，写了第三代的阿学和阿修两兄弟的家庭因阿修有外遇，其妻百合子与其兄也发生关系而面临解体的故事，被称为“第三代新人”的典型家庭小说之一。

曾野绫子以天主教的基本道德和儒教《论语》文化精神结合为指导思想，从事小说创作。她的代表作《幸吉的座灯》（1987），集中地反映了

她的尊崇反对权势的背逆者性格。小说的主人公寺宫幸吉的父亲定吉驾驶御用专列，因遇一条狗挡路，他驾驶失灵，把列车倒退了两次，冒犯了御用专列“不得后退”的不成文规定，结果受到舆论和公众的强烈指责，寺宫一家不胜惶恐。定吉面对这可怕的现实，引咎自缢身亡，妻子也企图让全家自尽，以求得宽恕，于是先杀死自己的儿子幸吉，却被幸吉先动手杀死。最后幸吉在被执行死刑的黎明，点燃了座灯，把昏暗照得通亮。作家通过幸吉的背逆，对那些崇拜权势的愚昧者的鞭挞。此外，曾野绫子还写了《奇迹》（1973）、《压伤的芦苇》（1974）《不在之室》（1975）等，描写许多修女在修道院里、在集中营里的悲欢与爱憎的人生遭遇。她以纤细的文体、严密的结构、明快的抒情，建构自己的独特风格。

与曾野绫子同龄人的有吉佐和子（1931—1984），两人都有异于“第三代新人”的风格和出众的才华，她们两人与山崎丰子一起，被誉为当代日本文坛的三大才女，迎来了这一时期的“才女时代”。

有吉佐和子的成名作《地歌》（1956），以及其后的《木偶净琉璃》（1958）、《黑衣》（1961）、《出云阿国》（1967—1969）等作品，涉及了日本传统文化艺术受到外来文化影响或封建残余束缚所面临的种种问题以及传统艺术的创造精神问题。有吉还把视线投向更广阔的天地，以敏锐的目光，捕捉着各种各样的社会问题，及时地反映在自己的文学作品中。从重大的社会题材，比如反对核战争的《祈祷》《1959》、反对美国种族歧视的《不是由于肤色》（1963）、反对美军基地的《暖流》（1968），到一般的社会问题、家庭问题，比如描写老人问题的《恍惚的人》（1972）、揭露农业公害的《综合污染》（1975）、披露争夺遗产的《三个老太婆》（1963），还有描写婆媳的争风吃醋的《华冈青洲之妻》（1966—1967）等，从不同视角、不同层次，或直接或间接地反映了反对压迫、追求民主，反对封建、争取个性解放的主题思想，表现了这位女作家的现实主义创作所具有的战斗和批判的特色。

20世纪50年代下半叶，日本经济开始高速增长。以石原慎太郎、开高健、大江健三郎为代表的新一代的涌现，各自以自己不同于“第三代新人”的文学风格，相继获得登龙门的“芥川奖”而走上文坛。石原慎太郎以破坏战后文学的秩序的姿态出现，开高健、大江健三郎则努力继承战后派的传统，又有自己新的创新。这标志着现代日本小说又开始一次新旧世代的交替，“第三代新人”完成了自己肩负的承前启后的使命，一个经济高速增长下的小说新时代到来了。

第十六章　现当代小说的发展道路（二）

反秩序派小说与战后大众小说——当代小说不同风格的三大家——当代存在主义再传播的两大家——当代小说发展的动向

第一节　反秩序派小说与战后大众小说

在战后文坛中，还有一批与传统文学作家具有鲜明对立意识的小说家群，比如太宰治、石川淳、织田作之助、坂口安吾等，他们试图以反传统的文学理念和方法，来反映战后的虚无、颓废和绝望的心像风景。当时文坛将他们称做“无赖派”或“新戏作派”，日本文学史家小田切秀雄对“无赖派”或新“戏作派”这个名称做了订正，他认为：“就其实体而言，‘新戏作派’的名称过于轻描，‘无赖派’的名称则又只具夸张一面。在这里，我可以暂用‘反秩序派’这个名称。但作为文学史上的称谓是否可以固定下来，则还是需要考虑的。不过，他们不是‘反体制’，而是‘反秩序派’，这是依据他们的活动特点而决定的。”① 也许这一名称能更准确地概括他们的文学思想和艺术特点，即这一流派的文学本质吧。

反秩序派文学潮流，是由于日本战败，既有的政治、经济、社会基础被摧毁，传统中的最高价值观念也被抛弃，在丧失原有的价值观念而困惑、不安和绝望的精神作用下产生和发展起来的。它是与战后日本国民对破坏崇拜偶像的冲动，以及绝望的心情是完全吻合的，是由此应运而生的，在现代日本小说史上是特异的一个文学流派。

反秩序派小说由 1946 年至 1948 年从形成、发展而衰微，实际存在的时间并不算长，但却风靡一时，对于战后徘徊在虚无与绝望中的青年产生

① 小田切秀雄：《现代文学史》下卷，集英社 1975 年，第 592—593 页。

过很大的影响。特别是它的叛逆精神，在思想领域形成一股巨大的冲击波，这点是不可忽视的。

反秩序派小说的特征，归纳有以下三点：

（一）具有“叛逆精神”。这一派的小说家在战争期间，没有与军国主义同流，而且受到极权主义的强烈压制，对既有的秩序、伦理、道德表示绝望与反抗，在文学观念、方法上也有反叛的倾向。战后他们以受害者的面目出现，对权威和权力表示了轻蔑和否定，强调真正的小说家是不屈从于权威的压力的，不仅要从旧的社会秩序的压抑和束缚下解放出来，而且要破坏既有的一切东西，以获得一种他们所谓“安定感”。太宰治在《十五年间》中指出：“日本不是神之国，而是魔之国”。他甚至流着泪水说：“我们被天皇陛下欺骗了！”①

（二）追求“自由思想”和“人性解放”。这一派认为战争扭曲了人的心灵，战后首要任务就是恢复丧失了的自由和人性，以恢复人的本来面目。他们所要追求的“自由思想”的核心，就是要从战时的体制和权力的压迫下解放出来，从旧的秩序、伦理、道德的束缚下解放出来。可以说，反叛精神是这一派最重要的思想性格，然而他们却一味提倡重视肉欲的满足，企图从灵与肉的相克中，追求人的本性和真实，最后选择了反世俗的沦落的道路。

（三）在文学观念和方法上的反近代传统。从以上不难看出，这一派文学是富有时代特性，反映了战后日本社会的矛盾和人们的心态。它的哲学思想是唯心主义、直觉主义，是反理性的。他们重视直觉和下意识的作用，不囿于近代传统的纯客观描写，反对日本传统的私小说、自然主义和现实主义，要求摆脱传统小说的束缚，其主要倾向是反现实主义的。他们虽然对时代、社会、现存的一切不满，但从不正面描写，缺乏思想意识，只对世俗进行挖苦，对一切事物采取戏谑的态度，具有强烈的戏作色彩。

概而言之，反秩序派有不满于现实的一面，他们反叛精神的出发点也是可以理解的。但是，他们又被深深地打上虚无主义的烙印，往往从个人反抗的角度，采取“堕落”的办法来改变现状，乃至追求肉欲与卑俗，作为对旧的道德价值观的挑战。这是从恶俗中沦落的“反叛精神”，是畸形的变态的反抗。这种思想和行为，是破坏性的，而不是建设性的；是消极的，而不是积极的，所以，这种反抗的办法是不足取的。因为这种办法既

---

① 转引自中村光夫：《日本现代小说》，岩波书店 1978 年，第 135 页。

无助于批判战后的社会现实，也拯救不了个人所面临的命运。这一派诸多小说家从虚无、颓废、堕落而至自我毁灭的事实，就有力地说明这个问题。

反秩序派的主要小说家是坂口安吾和太宰治。

坂口安吾（1906—1955），战时一方面陷入与新进女作家矢田津世子的精神恋爱，一方面又与一酒馆老板娘发生肉体关系，最后清算精神与肉体的双重的颓废生活，取前者而弃后者。他执笔写了反映包括这段恋爱的家庭生活体验的长篇小说《降雪的故事》（1938），但以大失败而告终，他再一次怀疑自己的才能。绝望之余，他辗转各地，沦落在社会底层里，过着流浪与孤独的生活。

在战后日本人的思想陷入虚脱的状态之下，坂口安吾发表了代表性文论《堕落论》（1946）和代表性小说《白痴》（1946），对社会和文化的传统给予了猛烈的冲击。在《堕落论》一文中，首先反对天皇制、反对将天皇绝对神化。他指出："只要天皇制继续存在，只要这种历史的诡计在日本的观念中继续起作用，就不可能指望日本绽放出人和人性的正确的花朵。……我们必须从充满这种封建传统性的诡计的'健全道义'中堕落，必须堕落到赤裸裸的真实的大地上来。"他说："天皇只不过是幻影。也许只有从天皇变为人的时候起，才开始真实的天皇的历史。"其次，坂口安吾把天皇和天皇制截然分割开来，认为"天皇制虽是贯穿日本历史的一种制度，但天皇的尊严常常只不过是一个被利用的工具，从来不曾真正地存在过。"再次，他虽反对旧秩序，却又寻找不到建立新秩序的途径，于是企图采取虚无的行为，重建个人主义的自我意识，以确立对旧秩序的独特的批判立场。

由此可以看出，坂口安吾所谓堕落，不完全是指一般意义上的"徙坏堕落"，即不完全是指生活放荡，而是表示战后为了生存，要从绝境中挣脱战时天皇制的旧秩序，就必须反其道而行之；堕落，以便摆脱旧的伦理道德的约束。他以为，只有堕落，才能发现人的真实，恢复人的本性。只有这样，人才能从战争的混沌中觉醒，确立新的自我。实际上，他的所谓堕落，是要揭露存在于天皇制中的伪善性，存在于市民社会中的伪善性，以及存在于现实秩序中的伪善性。这是建筑在内省和痛苦的自我理解的基础上的对价值观的一种独特的解释。他在价值判断上失去已有的标准，企图用无价值、无意义的标准来取代过去的功利价值或人为价值，用堕落的思想性来取代过去的狭隘的思想性，并且重新考虑艺术追求上的价值观

念。所以他自我标榜是“精神的反叛者”。

他的这种“堕落论”的小说化，就是《白痴》。小说的故事，发生在战争末期在人畜混杂同居的陋巷的小屋里：青年伊泽与逃到小屋里的白痴女子发生了关系。在空袭之下，伊泽带着白痴女逃走，不时凝视着那个毫无精神性的白痴女只剩下的肉体的悲哀和虚空，在精神与肉体的严重失衡中，丧失重心，自我陶醉，发现了存在于人体之中的动物本能。坂口安吾对反秩序派在理论上进行阐释，在《白痴》上作出了实践的尝试，使其“堕落论”得到了充分的表现。

太宰治（1909—1948），中学时代写了习作小说《无底深渊》，暴露其父的淫荡伪善的生活，显出其写作的才华。战前和战时他因曾参加了地下左翼运动时“转向”，背上背叛同志包袱的苦恼，同时多次因为感情的关系，陷于苦恼，多次自杀未遂。他根据以殉情事件为经纬，用“太宰治”的笔名发表了小说《回忆》（1933），博得恩师井伏鳟二的肯定，引起文坛的注目。其后写了《丑恶之花》（1935）等一系列小说，受到弗朗索瓦·维荣和波多莱尔的强烈影响。这是太宰治小说创作的第一个时期。

战争正酣，在内阁情报局的“嘱托”之下，他除发表了几篇反映市井一隅支援战争的小文外，只写远离时势的作品，比如取材于近世西鹤小说的《新释诸国故事》（1945）、以日记形式叙述鲁迅仙台学医故事的《惜别》（1945）等，所以受到内阁情报局的严密注视，他的作品屡遭查禁。战后，太宰治以战时写就的《潘多拉的盒子》（1945）问世而重登文坛，开始了他的第二个创作期。这部作品用17世纪法国贝尔热拉克的讽刺手法和江户戏作文学的滑稽的笔触，表达了反抗当时的权势，反叛传统的因袭和讴歌自由的思想，初具“反秩序派小说”的特色。此时他开始强调：“我是无赖派。我要反抗束缚”。

他回到东京后，面对战后的混乱状态，深感战争的责任和日本文化的堕落。此后他久久未能执笔，到了发表《维荣的妻子》（1947）、《斜阳》（1947）和《丧失为人的资格》（1948）之时，完全以戏作的手法，进行创作，他的《维荣的妻子》写了维荣的妻子面对自己的丈夫酗酒欠债，到一酒馆干活抵债。她抱着一种无奈的哀伤之情，与酒客互相调笑，甚至很简单地落到一个青工的手中。人们戏称她是木偶净琉璃《忠臣藏》中卖身为妓替丈夫赚钱还债的阿轻。她却似乎感到摆脱了现世的束缚，当丈夫向她表示自己不是一个“人面兽心的人”时，她淡淡地回答丈夫说：“‘人面兽心’也不要紧嘛。咱们只要活着就行啦”。作家以这种方式，展开对

战后社会的批判和人生的剖析，表现了他在艺术上的反叛精神和反近代传统，成为反秩序派的中心人物。

《斜阳》和《丧失为人的资格》是反秩序派的纪念碑式的代表作。《斜阳》以一个没落的贵族家庭为舞台，出场人物有没落贵族和子和老母亲、弟弟直治、颓废派文人上原等四人。故事通过姐姐和子以第一人称的讲述和弟弟直治的日记与遗书展开：6 年前已经离婚的和子，在伊豆山中别墅与老母亲相依为伴，战后弟弟直治复员归来，生活放荡不羁，挥霍无度，又恋上一个画家的妻子。他耻于这种贵族没落生活，又无法摆脱，精神陷入极度的空虚，“对人世间不存在任何希望”，留下了一封表达自己精神崩溃后内心痛苦的遗书，然后自杀死亡。姐姐和子无所寄托，与颓废派小说家上原相恋、同居，有了身孕。母亲亡故，弟弟直治自杀，此时上原却离开了她。她认为自己和上原都是“过渡期道德的牺牲者”，决心与旧传统决裂，将自己钟情的人的孩子生下来，养育成人，梦想着完成自己的“道德革命”。最后和子站在斜阳下暗自思索着这一悲愿：“我们准备永远和旧道德斗争到底，决心像太阳那样活下去”。

根据太宰治的生活经历，不难看出《斜阳》中的这四个人物都是作家本人的分身，反映了他在不同程度上对战后社会的虚妄的反弹。然而，《丧失为人的资格》则是以作家本人的生活经历作为基础，用主人公大庭叶藏一人的日记的形式，来独白了自己之所以“丧失为人的资格”的故事：叶藏是个虚无主义者，他通过自己面对的炎凉世态、嗜烟酒嫖妓女的放荡和参加左翼运动的挫折的生活经历，产生一种对人的恐惧感，觉得“人类完全处在互不信任之中”，紧绷着感伤的神经，希祈固守在属于自己的独立的世界，从而彷徨地过着游离在人世间的生活，最后连苦闷都丧失了，意志和判断力都丧失了，“丧失为人的资格”，成为“废人”。

这部小说采取滑稽、闹剧的表现形式，毫无虚构和粉饰，赤裸裸地展露了太宰治全部的真实思想和真实人生。他丧失了一切希望，乃至“丧失为人的资格”，带来了极度的苦闷、忧郁和愤懑，对一切价值、对所有人都不信任，乃至嫌恶，甘心自认为“废人”，表现了一种自虐式的抗争。太宰治在完成《丧失为人资格》的同时，于 1948 年 6 月 13 日深夜，与情妇山崎富荣双双投身玉川上水，了结一生。《丧失为人的资格》也成了作家的绝唱。它是太宰治文学的总结算，实际上也是太宰治人生的总决算。

占领当局将时代小说视作美化封建的东西而进行查禁，到了 50 年代，发表了吉川英治的《新平家物语》（1950—1957）等，让义经、弁庆这些

日本人最爱的历史人物重新登场，展现他们在历史潮流中的浮沉的命运。这些大众小说作家在战后大众文学重建期间，依然以娱乐性为主，追求小说的趣味性。

大佛次郎的《归乡》（1948）、石坂洋次郎的《石中先生行状记》（1948）等在废墟上率先开拓战后大众小说的新路。从50年代中期开始了战后大众小说的复兴期，日本文坛试图在纯文学与大众文学之间创造一种新模式，来取代迄今以时代小说为主体的狭义的大众文学，以求得自身的发展。有的大众文学史家把这种将纯文学的艺术性和大众文学的趣味性结合产生的"中间小说"形式，也归入大众文学之列。比如尾崎秀树将井上靖、水上勉、山崎丰子、有吉佐和子、三浦绫子、濑户内晴美等也视为大众小说作家，在《大众文学史》上大书一笔。战后的大众小说走向多样化，出现了包含推理小说、新历史小说、社会小说、经济小说、科幻小说、新传奇小说等模式，大众小说的内涵也发生了很大的变化。大众小说无论在内容上还是在形式上都有了很大的发展，形成了广义上的大众文学。

战后大众小说复兴期的代表作家是松本清张和五味川纯平、司马辽太郎、城山三郎等，他们代表着推理小说、新历史小说、战争小说、经济小说的最新的成就，为战后大众小说的复兴作出了自己的贡献。

松本清张（1909—1992）在写了《〈小仓日记〉的故事》（1952）获纯文学的芥川奖而登上文坛以后，他却从此放弃纯文学的创作，而创造了大众小说即社会派推理小说的新模式，自《点与线》（1957—1958）问世后，他开始享誉大众推理小说坛。这部小说围绕福冈县香椎地方发现一对男女尸体，探长采取非逻辑的推理方法，得出"殉情自杀"的错误判断，以此暴露官厅的贪污渎职的事实。接着写了《零的焦点》（1958—1959）、《帝国银行事件》（1959），《日本的黑雾》（1960—1961）、《砂器》（1961）、《深层海流》（1962）等，在文坛掀起一股"松本清张热"。

《帝国银行事件》揭露了美军占领当局管辖下的一个研究细菌的保密组织有杀人之嫌的事实。《现代官僚论》（1963—1965）揭露中央官僚机构因更易长官而展开的政治权力斗争等。他的代表作《日本的黑雾》，从崭新的视角描写了朝鲜战争期间在日本发生的"下山事件"、"松川事件"等一系列事件，揭示了当局制造这些事件的目的是镇压进步力量，其背后主谋者是美军占领当局。这些作品不单纯描写破案的情节，而着重对人物性格的刻画，努力分析隐藏在犯罪背后的社会根源，探求社会环境的影响

和罪犯的思想发展脉络，揭露了日本经济高速发展中人的精神空虚带来的种种弊病。由此足见，作为社会派推理小说作家，松本清张所具有的敏锐的洞察力和强烈的政治意识。

《砂器》的问世，更成为大众小说的艺术性与思想性统一的典范。它描写贫苦青年秀夫在靠个人奋斗成为著名音乐家后，生怕暴露自己的身世，不认生父，抛弃情人，杀害救助过他的恩人，走上犯罪的道路，最终经过公检机关严密侦缉破案了，但却留下一个深刻思考的问题：人生犹如砂制的器皿，即使一时成了器，但一经风吹雨打，就毁坏殆尽。小说反映社会存在阶级和身份的差异，以及社会对穷苦人的才干的种种限制，以此抨击社会的不公平。小说改编为同名电影，轰动影坛。

可以说，松本清张以文学的真实性作为自己文学的生命，以“文学应该是暴露的文学”，作为自己的小说创作的原则，他强调要“把侦探小说从悬念的小天地摆脱出来，置于现实的大世界里”，即分析犯罪的“动机”的时候，要“加进社会性”来剖析复杂的社会结构。因此他的小说不落一般探侦小说追求悬念的破案窠臼，而是通过逻辑推理的形式去寻找案件的真实，以暴露社会的真实，开辟了社会派推理小说的先河。

五味川纯平（1916—1995）以写作超长篇的战争小说而驰名文坛。出生在我国大连的五味川纯平，在二战期间曾充当日本侵略军在中苏边境与苏军交战，所在部队被全歼，生存者包括五味川纯平在内只有4人。他在自白这段战争体验时说，我们的年代，与其说在战争年代生活过来，不如说是受战争愚弄生活过来的，这一思想就成为他的文学的基因。他的《做人的条件》（1956—1958）就是以在这次“受战争愚弄”中生还的战争体验为素材写就的，主人公梶在矿上管理劳务，由于反对日本工头虐待中国劳工和日本宪兵杀害中国矿工、处死战俘，而被驱赶北部边境前线。在战场上面对生与死的激烈碰撞，他反抗军队内部的压迫，被投入牢狱。但是日本战败，在大逃亡的路上，他为了生存，杀死了中苏的军民，被俘后又出逃，最后倒毙在东北的雪原上。作家试图通过这个人物在战争中的双重性格，探索在某种环境下人性的丧失与复苏，以及“做人的条件”，发现“第二的人生”。作家以切肤的战争伤痕，写了战争，又超越战争文学，以它作为一份“做人”的精神遗产，警醒后世，这是具有重要意义的。

《做人的条件》发表后，五味川纯平并没有至此止步，他努力摆脱过去而试图接近当前这个时刻，于是，他又完成一部全18卷的战争小说

《战争和人》（1965—1982）。小说气势恢弘地描绘了日本十五年侵华战争史中的各个重大事件，并以这些重大的历史事件为背景，以军火商伍代家依靠战争发迹的故事为主轴，用历史学、社会学、心理学的经纬线，纵横交错地编织出一幅战争与人的关系图，以揭示“这场战争不知破坏了多少人的爱情，葬送了多少人的前途”的道理。作家在完成全书之时，在《感伤的跋》中再一次表示：他再执笔的话，“就要试图追究使日本人不幸的真正原因！”这说明作家的创作是具有明确的目的意识的，也就是从纯粹的人道主义的立场出发反对一切战争，最后他通过伍代家的代表人物由介的嘴，说出：“所有战争，结局都一样，哪怕刚开始时存在正义与邪恶的对立，但终将归于彼此残杀”，这就充分地反映了作家的历史观、战争观是存在其局限性的。

在大众小说复兴期，五味康佑的《柳生武艺帐》（1956）、柴田练三郎的《眠狂四郎》（1956）、山本周五郎的《留下枞树》（1956）、海音寺潮五郎的《天与地》（1960）等，在将传奇小说现代化或开辟新的历史小说方面，为战后的时代小说奠定了新的方向，在战后的时代小说史上占有重要的位置。

到了60年代以后，大众小说进入发展期。司马辽太郎以新历史小说《龙马奔走》（1962—1966）和城山三郎以经济小说的系列，揭开了这一时期大众小说新的一页。

司马辽太郎（1923—1996）发表了《枭城》（1959）获大众文学的直木奖而走上大众小说坛。接着，他以富有传奇性故事的密探为题材，写了《上方武士道》（1960）、《风之武士》（1960）、《风神之门》（1961）等，形成司马小说的一个特色。

以发表《龙马奔走》为契机，司马转向致力于新的历史小说创作。这部长篇小说代表作，描写幕府下级武士坂本龙马在乱世中奋发学武艺，在下级武士的拥戴下，众望所归，由维新志士成长为现实政治家，接受激荡时代血与火洗礼的故事。此后他连续发表了《窃国物语》（1963）、《关原》（1964）、《新史太阁记》（1968）、《城塞》（1969）等战国历史小说四部曲，以鸟瞰战国时代的历史的姿态，对错综复杂的种种问题，作出了现代的诠释。

在以战国时代、幕末和维新的历史为题材的小说中，以人物在变革期的活动为主体者居多，主要有：描写河井继之助的《山岭》（1966—1968）、以吉田松阴、高杉晋作为主人公《活在世上的日子》（1969—

1970）、反映大村益次郎生涯的《花神》（1969—1971）、塑造战国时代实现日本统一伟业的丰臣秀吉及其家人们的《丰臣家的人们》（1973），以及描写明治时代的乃木希典之死的《殉死》（1967）等。作家描写这些历史人物，大多是将他们放在他所说的“历史上那种剑拔弩张、金戈铁马的紧张时期”，即放在历史动态的变化和发展的整体中，立体式地把握历史人物的精神与行为的模式，以及他们的历史命运。

司马辽太郎除了写日本小说之外，还发表过中国的历史小说《汉风楚雨》（1971）、《空海的风采》（1973—1975）、《项羽与刘邦》（1980）等。

作为经济小说作家的佼佼者城山三郎（1927—2007），专攻经济理论，积累了丰富的财经资料、经济知识和经济生活体验。他的短篇小说《输出》（1957）开辟了经济小说这一新样式，开始活跃在日本文坛上。这一处女作短篇小说是以战后日本经济起飞为背景，描写商业资本家在追求最大的利润下，驱使三个受薪者落入悲惨的命运，寓意深刻地点出作品的主题：资本家输出的不是商品，而是输出活人。

《输出》获得好评后，城山接着发表中篇小说《锦成股东》（1958），它通过一家公司的股东会元老内藤锦城为争夺股东主导权而与对立方展开殊死较量的故事，以探索人在资本主义这个庞大而复杂的经济社会结构中如何求生存的问题。这篇小说获1959年度直木奖，确立了他的大众小说作家的地位，为战后大众小说复兴作出了贡献。

此后，城山三郎写了一系列经济小说，其中《小说日本银行》（1963）、《官僚们的夏天》（1975）是比较有代表性的作品。这两部小说，无论在思想深度上，还是在揭示问题的广度上，都有较大的突破，揭示了日本社会的基本特征。此外，作家还有描写“抢米暴动时代”大阪大商人囤积居奇，平民百姓面临饥馑的《鼠》（1967）、反映纺织业界的残酷竞争的《办公室下午三点》、揭示公司职员在日常生活中所面临的种种问题、悉心盘算着自己退休后天天都过着星期天一样悠闲生活的《每日都是星期天》（1976）等。

城山的创作虽以经济小说为主，但他所涉及的，不限于经济领域，而且将笔触伸入到社会生活的方方面面，以敏锐的目光捕捉社会生活中带有普遍意义的问题，并抨击种种时弊。比如，从描写农民在足尾矿毒事件中受害的《辛酸》（1962），到批判办学商业化弊端的《今日不再来》（1975）等。作家在这些作品中对下层人物、主要是下层工薪阶层表示了深切的同情，对现实的反映非常真切，很少粉饰，富有真实感和时代感。

在表现上，则沿用传统的写实方法，重视故事情节的安排，对人物也多通过行动来塑造，很少细腻的心理描写。

在当代大众小说坛上，吉村昭的《武藏军舰》（1966）、五木宽之的《瞧，苍白的马》（1967）、野坂昭如《萤火虫之墓》（1968）、渡边淳一的《花葬》（1970）、森村诚一的《超高层旅馆杀人事件》（1975）、井上厦的《吉里吉里人》（1981）等，都占有一席之地。

第二节　当代小说不同风格的三大家

——川端康成、井上靖、三岛由纪夫

川端康成、井上靖、三岛由纪夫是当代三种不同风格的小说大家，川端康成探索东方的传统美，井上靖革新现实主义，三岛由纪夫追求古典主义的美。但他们都有一个共同点，就是借鉴西方文学，是根植于本民族的文学传统的土壤上，使两者融合在自己的文学创作之中而取得了成功。

川端康成（1899—1972）生于大阪府三岛郡丰川村大字宿久庄。川端康成“把京都王朝文学作为‘摇篮’”。他一两岁时，父母因患肺结核病溘然长逝。上小学后，祖母和姐姐又相继弃他而去，从此他与眼瞎耳背的祖父相依为命，最后连祖父也离他而去。这种畸形的家境、寂寞的生活，是形成川端康成比较孤僻、内向的性格和气质的重要原因。这便促使他早早闯入说林书海，开始对文学产生了憧憬。中学时代，开始广泛接触到一些名家名作，他的国文学和汉文学成绩最佳，他的作文在班上是首屈一指的。在祖父弥留之际，他写了《十六岁的日记》，显露了康成的创作才华的端倪。从这时候起，川端康成立志当小说家，开始更加广泛地猎取世界和日本的古今名著。他对《源氏物语》虽不甚解其意，只朗读字音，欣赏着文章的优美的抒情调子，然已深深地为其文体和韵律所吸引。这一经历，对他后来的文学创作，产生了深刻的影响。

中学毕业后，考取第一高等学校，到了东京，开始直接接触日本文坛的现状和“白桦派”、“新思潮派”的作家和作品，以及正在流行的俄罗斯文学，使他顿开眼界，发表了第一篇习作《千代》，以淡淡的笔触，描写了他同三个同名的千代姑娘的爱恋故事。

1924 年大学毕业后，川端康成与横光利一等发起了新感觉派文学运动。并发表了著名论文《新进作家的新倾向解说》（1925），以及写了掌

小说集《感情装饰》（1926）和《梅花的雄蕊》（1927）、《浅草红团》（1929）等少数几篇作品。但从整体上说，川端追求的新感觉是从感情的感觉出发，显示其一贯的抒情的作风，在新感觉派的创作上并无多大的建树。他自己也承认“自己却没有新感觉派的才华和气质”。最后他不愿意成为新感觉派的同路人，决心走自己独特的文学道路。他的成名作《伊豆的舞女》（1926）就是试图在艺术上开辟一条新路，在吸收西方文学新的感受性的基础上，力求保持日本文学的传统色彩作了新的尝试。

这篇名作就是以伊豆的舞女为原型，写了主人公“我”怀着自身的悲哀，来注视舞女阿薰的命运，而舞女对“我”之入微体贴，把“我”看作是个“好人”，这种“不寻常的好意”，使“我”感到自己是确确实实的存在，他们才得以进行纯粹的心灵交流。“我”对舞女，或舞女对“我”所流露的情感，悲哀是直率的，寂寞感也是直率的，没有一点虚假和伪善，是水晶般的纯洁。作家企图用这种真诚坦白表露自己的真率，来愈合自己的悲哀的创伤，达到心灵的净化，并通过这种完全纯化了的感情来恢复人的本来的自然性。

川端在《伊豆的舞女》中非常明显地继承平安王朝文学幽雅而纤细、颇具女性美感的传统，并透过雅而美反映内在的悲伤和沉痛的哀愁，同时，也蕴藏深远而郁结的情感，这是一种日本式的自然感情。作家从编织舞女的境遇的悲叹开始，由幽雅而演变成哀愁，使其明显地带上多愁善感的情愫。“我”之于舞女，或舞女之于“我”，都没有直抒胸臆，他们在忧郁、苦恼的生活中，从对方得到了温暖，萌生了一种半带甘美半带苦涩之情。这种爱，写得如烟似雾，朦朦胧胧，作品的艺术魅力就产生在这种若明若暗之间。同时它又贯穿平等、博爱的现代观念，将“我”与舞女的感情建筑在互相尊重人格的基础上，抒发了对挣扎在贫困生活线上的艺人和劳苦大众的同情，体现了人道主义的精神。

《伊豆的舞女》成为川端文学发展的里程碑。他的初期小说群，大多是写孤儿的实际生活，具有浓厚的自叙传的色彩。从《林金花的忧郁》、《招魂节一景》起，他已经开始把自己的笔锋从描写孤儿的哀伤，转向反映旧时代的女艺人的悲惨命运上。

但是，川端写了《伊豆的舞女》后，很快又转向新心理主义，从意识流的创作手法上寻找自己的出路。他首先试写了《针·玻璃和雾》（1930）、《水晶幻想》（1931），企图在创作方法上摆脱新感觉派的手法，引进乔依斯的意识流和弗洛伊德的精神分析学，从而成为日本文坛最早出

现的新心理主义的作品之一。川端受容西方文学，还包括俄国文艺的新倾向，尤其是陀思妥耶夫斯基的影响，一是吸收陀思妥耶夫斯基以小人物为主题，同情渺小人物的悲惨遭遇，刻画人的心理的现实主义艺术的精华。二是接受陀思妥耶夫斯基的非理性的、直觉主义的、描写病态心理的影响。尤其是后者，与他的新心理主义直接契合。

不久，川端康成又转向另一极端，开始怀疑西方式的小说对日本人合不合适，他在《让心灵插翅翱翔》中说“我觉得起码对我是不合适的”，于是改变了态度，无批判地运用佛教的轮回思想写了《抒情歌》（1932），借助同死人的心灵对话的形式，描绘一个被人抛弃了的女人，呼唤一个死去的男人，来诉说自己的衷情，充满了东方神秘主义的色彩。这种“心灵交感”的佛教式的思考与虚无色彩，也贯穿在他的《慰灵歌》（1932）之中。这两部作品完全是以轮回转世说为中心，宣扬失去爱的女人的“自我救济”和“自我解脱”，“救度一切众生”等等，其中存在一些消极的因素。川端在经历了这些实验性失败以后，便开始新的探索，产生了对于本国文化传统的自省，对于吸收西方文学有了新的自觉认识。

最后，川端康成以日本和东方的传统文化为根基，吸收西方文学的技巧和表述方法。代表名作《雪国》（1935—1937，定稿本 1948）就是在这种反复思考的过程中诞生的。《雪国》主人公艺伎驹子是在屈辱的环境下成长，经历了人间的沧桑。但是，她没有湮没在纸醉金迷的世界，而是承受着生活的不幸和压力，勤学苦练技艺，对生活、对未来抱有希望与憧憬和具有坚强的意志，挣扎着生活下来。驹子对生活的热爱和追求，还表现在她对纯真爱情的热切渴望上。她虽然沦落风尘，但仍然要追求自己新的生活，渴望得到普通女人应该得到的真正爱情。作家对她同行男的关系写得比较含糊，但他们之间没有真正的爱情却是事实。所以，在作家笔下，驹子同岛村邂逅之后，便把全部爱情倾注在岛村身上。她对岛村的爱不是出卖肉体，而是爱的奉献，是不掺有任何杂念的。这种爱恋，实际上是对朴素生活的依恋。她这种苦涩的爱情，实际上也是辛酸生活的一种病态的反映。岛村把她的认真的生活态度和真挚的爱恋情感，都看作是“一种美的徒劳”，从某种意义上说，是相当准确的概括。驹子的不幸遭遇，扭曲了她的灵魂，自然形成了她复杂矛盾而畸形的性格：倔强、热情、纯真而又粗野、妖媚、邪俗。一方面，她认真地对待生活和感情，依然保持着乡村少女那种朴素、单纯的气质，内心里虽然隐忍着不幸的折磨，却抱有一种天真的意愿，企图要摆脱这种可诅咒的生活。另一方面，她毕竟是个艺

伎，被迫充作有闲阶级的玩物，受人无情玩弄和践踏，弄得身心交瘁，疾病缠身乃至近乎发疯的程度，心理畸形变态，常常表露出烟花巷女子那种轻浮放荡的性格。她有时比较清醒，感到在人前卖笑的卑贱，力图摆脱这种不正常的生活状态，决心“正正经经地过日子”；有时又自我麻醉，明知同岛村的关系“不能持久”，却又想入非非地迷恋于他，过着放荡不羁的生活。这种矛盾、变态的心理特征，增强了驹子的形象内涵的深度和艺术感染力量。

《雪国》对日本传统作了进一步的探索，更重视气韵，追求“心”的表现，即追求精神上的“余情美”。这种余情美，是悲哀与冷艳的结合，将“哀”余情化，以求余情的冷艳。表面上看似华丽而内在却是深玄的，具有一种神秘、朦胧、内在的和感受性的美，而不是外在的、观照性的美。这种冷艳，不完全是肉感性、官能性的妖艳，而是从颓唐的官能中升华而成为冷艳的余情，是已经心灵化、净化了的，沐浴着一种内在庄严的气韵，包含着寂寞与悲哀的意味。应该承认，川端是怀着丰富的同情心来塑造驹子这个人物形象的。

《雪国》描写景物具有强烈的日本文学传统的季节感，以对季节的描写来表现人的情感的美。所以他是不孤立地描写自然风物，而是将人的思想感情、人的精神注入自然风物之中，达到变我为物、变物为我、物我一体的境界。这种自然的人化的艺术传统，在《雪国》中浸润最为深广。作品开首的名句：“穿过县界长长的隧道，便是雪国。夜空下一片白茫茫，火车在信号所前停了下来。”这寥寥数语，完美地说明主人公岛村已到达雪国，写出了雪国的自然景象；接着又写了远方“那边的白雪，早已被黑暗吞噬了”的自然状态，马上给人一种冷寂、凄怆的感觉，暗示和象征岛村去探望的驹子的不祥未来，对情节的发展作了有力的铺垫。

《雪国》在继承传统的基础上，充分运用“意识流”手法，采用象征和暗示、自由联想的手法来剖析人物的深层心理。同时又用日本文学传统的严谨格调加以限制，使自由联想有序展开，两者巧妙结合，达到了完美的协调。比如，作家借助两面镜子（一面暮景中的镜子，一面白昼中的镜子）作为跳板，把岛村诱入超现实的回想世界。镜中人物与景物的流动，增加了意识流动的新鲜感。作家运用这种联想的跳跃，突破时空的限制，使人物从虚像到实像，又从实像推回到虚像，实实在在反映了岛村、驹子和叶子三人的虚虚实实的三角关系。镜子属于遥远的世界，驹子和叶子都是属于岛村的感觉中产生的幻觉，把岛村的心情、情绪朦胧化，增加感情

的感觉色彩和抒情风格，表现了川端式的“意识流”独特的日本风格。

这期间，川端康成还写了《花的圆舞曲》（1936）、《母亲的初恋》（1940）以及一些自传体小说、新闻小说、青春小说等。由于受到日本侵华战争的影响，他背负着战争的苦痛，一味地沉潜在日本古典文学中，徘徊在《源氏物语》的物哀精神世界里，在艺术与战时生活的相克中，他抱着一种悠然忘我的态度，企图忘却战争，忘却外界的一切。他离战时的生活是远了，但他从更深层次去关注文学。他根据战争体验，结合自己对日本古典的认识，加深寻找民族文化的自觉，对继承传统的理解也更加深刻。他进一步通过古典把目光朝向“民族的故乡”。

战后，川端康成对战争的反思，进一步扩展为对民族历史文化的重新认识，以及审美意识中潜在的传统的苏醒。他在《独影自命》中说过：“我强烈地自觉做一个日本式作家，希望继承日本美的传统，除了这种自觉和希望以外，别无其他东西。”“我把战后的生命作为余生，余生不是属于我自己，而是日本美的传统的表现”。

这种理念，流贯于他的小说创作实践中，使其小说完全臻于日本化，同时呈现出更多样化的倾向，贯穿着双重或多重的意识。在文学上获得成就的，还有《千只鹤》（1949—1951）、《山音》（1949—1954）、《名人》（1951—1954）、《古都》（1961—1962）和《睡美人》（1960—1961）等。《名人》突出地展示了秀哉名人在围棋对局中所表现的美好的心灵和对棋道传统的执著。《古都》是在京都的风俗画面上，展开千重子和苗子这对孪生姐妹的悲欢离合的故事。

《千只鹤》和《山音》、《睡美人》则是作家小说创作的另一个重大转折。《千只鹤》使用简笔法，含蓄而朦胧地写到几个人物的近乎超越伦理的行为，《山音》则是着重写人物由于战争创伤而心理失衡，企图通过一种近于违背人伦的精神，来恢复心态的平衡，以及通过这个家庭内部结构的变化，来捕捉战后的社会变迁和国民的心理失衡。《睡美人》这部小说描写一个丧失了性机能的六十七岁的江口老人，五次来到所谓“睡美人俱乐部”，企图从睡美人的睡态中捕捉自己所追求的虚无的美。

从总体来说，这三部小说的主要意图，似乎在于表现爱情与道德的冲突，作家既写了自然的情爱，又为传统道德所苦，无法排解这种情感的矛盾，于是就不以传统道德来规范人物的行为，而超越传统道德的框架，从道德的反叛中寻找自己的道德标准来支撑爱情，以颓唐的表现来维系爱欲之情。这大概是由于作家在日常生活中经常受到不安的情绪困扰，企图将

这种精神生活上的不安和性欲上的不安等同起来，才导致这种精神上的放荡吧。从中就不难发现这一点：川端康成在文学上探索性与爱，不单纯靠性结合来完成，而是有着多层的结构和多种的完成方式，而且非常注意精神的、肉体的与美的契合，非常注意性爱与人性的精神性的关系，从性的侧面肯定人的自然生的欲求，以及展现隐秘的人间的爱与性的悲哀、风雅，甚或风流的美，有时非常放荡，心灵却不龌龊。其特色是礼拜美，以美作为其最优先的审美价值取向。他早就认为“优秀的艺术作品，很多时候是在一种文化烂熟到迈一步就倾向颓废的情况下产生的。”这类晚期的小说，作为川端文学和美学整体的构成部分来说，还是有其生活内涵和文学意义的。

作为纯文学作家的川端康成还另辟新径，写作了一些介于纯文学与大众文学之间的中间小说，他的《日兮月兮》（1952）、《河边小镇的故事》（1953）、《风中的路》（1957）等，写出了战后时代变迁之中的男女的感情世界，以及他们或她们的现实的悲哀。

归纳来说，川端小说创作的成功主要表现在以下三个方面：一是传统文化精神与现代意识的融合，表现了人文理想主义精神、现代人的理智和感觉，同时导入深层心理的分析，融会贯通日本式的写实主义和东方式的精神主义。二是传统的自然描写与现代的心理刻画的融合，运用弗洛伊德的精神分析法和乔伊斯的意识流，深入挖掘人物的内心世界，又把自身与自然合一，把自然契入人物的意识流中，起到了“融合物我”的作用，从而表现了假托在自然之上的人物感情世界。三是传统的工整性与意识流的飞跃性的融合，根据现代的深层心理学原理，扩大联想与回忆的范围，同时用传统的坚实、严谨和工整的结构加以制约，使两者保持和谐。这三者的融合使传统更加深化，从而形成其文学的基本特征。

川端康成为日本文学的发展，为东西方文学的交流，做出了自己的贡献。1969 年诺贝尔基金会为了表彰他以敏锐的感受，高超的小说技巧，表现了日本人的内心精华而授予他诺贝尔文学奖。川端康成于 1972 年 4 月 16 日在公寓里含煤气管自戕身亡。他自杀而无遗书，其原因成为一个永远不解的谜。也许他的死不立文字而在言外，“无言的死”确实给人们留下“无限的话”……

井上靖（1907—1991）出身于北海道上川郡旭川町的三代医学世家。上中学时，他的学业成绩在全班的前列，在全静冈县优等生选择考试中，也名列榜首，有少年秀才之美称。他的兴趣非常广泛，爱读诗人北原白

秋、藤井寿雄等人的诗作，开始懂得什么是诗和诗的力量。还爱读武者小路实笃等人的小说，开始习作诗《肤裂》、小说《孤猿》等。进入第四高等校理科后，当上柔道选手，整天沉迷于道场，荒废了学业，考试落第，过了一年浪人的生活。他本人说，这时期，他背负着悲哀的宿命，这种劣等感，变换着各种形式，直至后来很长时间都支配着他。井上靖于1930年入九州帝国大学校文学系攻读英国文学。入学翌年，他离开学校到了东京，结织诗人福田正夫、辻润、萩原朔太郎等诗人，发表了最早的习作诗《初春的感伤》。1932年入京都大学哲学系，专攻美学，发表大量诗作，并从事诗学研究。因此，他延长了两年学业，结束了六年的大学生活之时，他已年近三十。毕业后5个月的井上靖，应《每日周刊》的征文，写了时代小说《流转》（1936），以江户艺术完成期为背景，写了三弦琴师新二郎与海老藏在艺术观上的冲突而流浪的故事。小说发表后，获作为长篇大众小说奖的千叶龟雄奖，初露锋芒。井上靖以此为机缘，进入《每日周刊》编辑部。战争期间一度应征入伍，随军来华。四个月后，因病被令退役。对战争也是作为一个“怠惰者”，采取超然的态度，未被卷进战争的漩涡。其后他以随笔的形式写下《枪声》（1951）、《无篷货车》（1951）等小说，记录了他短暂的入伍期间忍受着痛苦的体验，将当时的痛苦比喻为“犹如经常在电影里所看到的受伤的熊，在流冰上舔着自己的伤口那样。”他与战后派作家，虽同属战后年代的作家，但他没有像战后派作家那样，从社会、思想的立场轰轰烈烈地描写战争的伤痕，而是冷静地忍受和冷彻地审视残酷的战争体验。

战后，井上靖任《大阪每日新闻》学艺部副部长，开始埋头于诗的创作，从1946年至1948年这三年期间写就的诗，其后也收入诗集《北国》里。不管是有意识的还是无意识的，这些诗作是他十余年沉默酝酿期的归结，也是他尔后从事小说创作活动的原点，连续出版了从《地中海》（1962）、《运河》（1967）到《旁观者》（1988）、《群星璀璨》（1990）等共8部诗集。

井上靖以诗为文学起点，构筑了审美的基础。他人过中年，以1949年发表《斗牛》和《猎枪》为契机，获得文坛好评，才以小说家立足于文坛。这两篇作品反映了井上靖小说的表与里——孤独的内心与积极的参与，两者互为作用而形成整个井上靖早期小说的基本特色之一。井上靖早期的代表作还有中篇小说《暗潮》（1950），以美国占领当局为使日本成为他们的朝鲜战争后方基地，制造了“山下事件”等一系列事件，以嫁祸

于日本进步力量这一真实事件为背景，描写新闻记者速水卓夫在调查采访这一事件的过程中逐渐成长和成熟的历程，以含蓄的手法，揭示了事件的真相。福田宏年认为："井上写《暗潮》这样的小说，如果没有充分的思想准备，是不敢动笔的。"①

继这几部小说之后，井上靖探索着在纯文学与大众文学之间建构一种新的小说模式——中间小说，使之兼具纯文学的艺术性和大众文学的趣味性。其中的代表作有《射程》(1956)、《冰壁》(1957)、《夜声》(1968)、《一个冒名画家的生涯》(1951)等，无论在主题上还是在形式上都达到了圆熟的程度，从而确立井上靖小说的定式，将他的中间小说创作推向了最高潮，为迎来战后日本中间小说的全盛期做出了历史性的贡献的同时，也进一步巩固了他在战后日本小说史上不可动摇的地位。

中篇小说《射程》(1956)，是以战后初期日本社会混乱局面为背景，写青年诹访高男从搞黑市买卖发迹后又破产的故事。作者让这位主人公接受战后黑暗社会的挑战，为了救济自己童年曾爱慕过的、家道中落的女子多津子，甚至超越自己能力所及的"射程"范围去冒险做一笔巨大的生意，终于倾家荡产，彻底失败，被迫服毒自杀。从艺术上看，诹访是为了捍卫多津子的贞操而献出生命的。作者就这个人物的行为和命运，或者在悲中求其壮，或者在哀中展其美。作家在塑造诹访这个人物形象的同时，精心刻画了战后初期日本社会的生活，生动地重现了战后日本社会黑市市场的情景和人际关系。永丘智朗指出："井上靖的功绩，在于他把日本战后经济发展结果所形成的人际关系毫无遗漏地写进了文学作品。因此，倘若将他的作品系统地介绍到国外去，就能使人借此深刻地认识日本战后的历史。"②

此外，在这部小说里，作者在坚持现实主义的传统创作方法的同时，还采用了现代主义的表现手法。比如对诹访在倾听多津子表示要以自己的贞操换取诹访的三百万元时所表现出来的复杂矛盾心情——从恼怒、愤恨、悲伤而下决心不惜牺牲一切来维护自己对多津子的崇高而圣洁的爱的刻画，都运用了这种表现手法。

《冰壁》以1955年发生的一宗登山队在登穗高山冰壁时，一队员由于使用尼龙登山绳而发生绳断人亡的重大事件作为素材，描写事件发生后，

① 福田宏年：《井上靖的文学样式》，收入《井上靖研究》，南窗社1974年版，第37页。
② 永丘智朗：《井上靖的文体》，收入《井上靖研究》，南窗社1974年版，第399页。

对登山队员小坂的坠落死亡的原因出现了种种猜测，工程师八代作了尼龙登山绳的冲击实验，证明结组绳没有断，更使人认为小坂的死是他杀的，引起了对死者的队友、主人公鱼津的怀疑。鱼津处于十分不利的境地，他对登山绳的质量存在疑问，向三大报纸揭露业者掩盖事实真相，未获刊登。在当地地方报纸披露了真相后，引起强烈反响。鱼津顶住种种压力，在死者小坂的妹妹阿馨的支持和协助下，就尼龙登山绳性能的科学试验和现场调查展开了艰苦的工作。他和阿馨两人在共同的工作中产生了爱情，又获得了八代之妻美那子的爱。随着时间的流逝，对事件尚未做出结论，人们对事件却已淡忘了。但是，关键人物鱼津却仍坚持他的信念，以他的技术和意志，向着充满死亡的地方挑战。最后他在常发生坠石的 D 山谷的现场调查中，不幸遭坠石击中身亡。社会上传言鱼津是畏难自杀，可是两个女人阿馨和美那子却坚信：鱼津是向大自然阻挡人们前进的地方献身的。

《一个冒名画家的生涯》描写主人公原芳泉，虽有艺术才华，其绘画同赫赫有名的桂岳一样非凡，但由于他名不见经传，遭到冷落，只好冒充桂岳之名作画，最后还落得摆弄火药断了三指的下场，带着悲愤与哀怨度过落魄潦倒的一生。作者笔下人物的苦楚，不是黑暗命运的支配，而是更多地带有人间悲剧的色彩，所以他无论是作画还是摆弄火药，都抱着极强烈的竞争心，以及挣扎着生活下去的意志，没有留下自暴自弃的痕迹。

可以说，井上靖的小说忠实于现实主义，首先忠实于自己的真实，将自己的文学根植于社会生活的土壤。用作者本人的话来说，这是“小小的真实”。他的小说创作，大多从生活实际出发，真实地描写现实的生活，反映了战后日本各个历史时期的进程。同时，作家从传统的审美观出发，在他笔下的人物，常常带有哀伤的感情色彩，但这不是悲观、消沉、逃避现实，而是积极面向现实，让人物自己掌握自己的命运，接受社会冲击，有时甚至要同社会现实做出殊死的拼搏。这种人物矛盾性格的统一，正体现了井上靖的追求，在悲壮中对进步的社会力量的实践作出积极的肯定，表达正义、人道和爱的情念。也就是说，井上靖无论在美学观念或在艺术实践上，都是靠真实再现时代，从不同角度反映社会现实的悲剧冲突的。他创作的人物悲剧，不是命运的悲剧，而是社会的悲剧，是对旧的制度、旧的观念、旧的事物和旧的人际关系的揭露和控诉。他的小说大多表现了积极的主题和内容，当然，某些作品在调动悲剧因素的时候，也流露了一

些颓伤的情绪，但这同宣扬悲观失望、放弃斗争的唯心主义悲剧观是格格不入的。

井上靖在坚持现实主义的基础上，充分运用了传统的叙述形式。但他并不满足于此，他在叙述人物命运或事件的同时，重视运用日本小说心理刻画细腻的传统方法和现代主义分析人物心理的技巧，积极探索人的隐秘的内心世界，表现人物的主观心理。可以说，既忠实于客观生活，又发挥主观体验，这是井上靖艺术世界的重要构成。还有，井上靖的小说，许多是脱胎于诗作，在挖掘人物感情世界的时候，常常注入深沉的抒情内容，在文学语言运用上充分调动诗的因素。长谷川泉在《现代文学史上的井上靖》一文中，就形成井上靖小说及人物形象的因素，归纳为诗人气质、美学造诣、记者生活及周游世界等四个方面，这是非常贴切的。因为一个作家的社会地位、生活经历和教养诸因素，可以影响甚至决定他对现实生活的态度和对事物的审美观点。探讨井上靖的艺术世界，从这些方面着眼无疑是有益的。①

如果说，诗歌创作和以反映战后社会世相为主的小说创作是井上靖的第一创作期的特征的话，那么他的第二创作期则以历史小说创作为其基本特征。井上早就对历史尤其中国西域历史产生了浓厚的兴趣，抱着一种做学问的认真态度，孜孜不倦地阅读和研究有关历史著作。在写历史小说时，更注意学术调查，广泛涉猎史实，同时借助佛学知识加固其故事内容。一般作家的创作是根据生活和灵感，而井上靖还加上学问，他既是作家，也是学问家，这大概是形成井上靖历史小说的气质的重要原因吧。

井上的历史小说涉及的时间比较久远，空间比较广阔，上溯一二千年前，下至十七八世纪，他创作日本历史小说，也推出中国以及俄罗斯、高丽、印度、波斯和整个欧亚大陆为主题的历史小说。但艺术成就最高、作品比重最大的还得数中国历史小说，尤其是西域小说，成为井上靖文学的一根重要支柱。井上靖的这些历史小说的特点，就是充分发挥诗人丰富的想像力，将历史事实与虚构故事有机地糅合在一起，尊重史实而又不拘泥于史实，充溢于文中的，是史实所不能完全涵盖的诗意。《天平之甍》（1957）、《楼兰》（1958）、《敦煌》（1959）和引起过争论的《苍狼》（1960），是其具有不同手法和特色的代表作。

---

① 长谷川泉：《现代文学史上的井上靖》，收入《井上靖研究》，南窗社 1974 年版，第 13—27 页。

《天平之甍》这部长篇历史小说，主要根据的是日本奈良时代文化名人淡海三船著《唐大和尚东征传》记载的史实。他以史实为主，辅以虚构，将鉴真应日本留学僧荣睿、普照的恳请而东渡传法的全过程，以及当时日本奈良的佛教状况和日本留学僧在唐朝的动态，以形象的艺术，真实地再现了出来。荣睿、普照在《唐大和尚东征传》中有详细的记述，作者完全尊重这段历史的真实。但并没有囿于史料，而是跳出历史，对《唐大和尚东征传》中只留其名而无事略的人物玄朗，根据当时日本许多留学生或留学僧以种种理由长留唐土的散见史实，进行了艺术塑造。小说中的另两名留学僧业行、戒融，史书里并无其人，是作者为了表达小说的主题而虚构的。根据主题和情节的需要作者赋予他们以特定性格，使这两个人物有血有肉，形象栩栩如生。

接着发表的《楼兰》，则是以《汉书》、《晋书》等有关史实为本，间以某些虚构情节。它在叙述历史时，并不是史书的翻版，而是运用形象思维调动一切艺术手段，尤其是调动诗的瞬间的美，加以灿烂多彩的描写。但是，它没有出场人物，没有爱也没有恨，只有在席卷的风与沙之中，小国楼兰的一切——两千年前的国土、湖泊和沙漠，随着时间的流逝，被埋没在远景之中。西域楼兰国兴亡史在作家的笔下，就像海市蜃楼般地艺术重现。然而，它不是简单的历史复述，而是诗的苦吟。

井上靖这种历史小说的叙事诗性格，在《敦煌》里得到最大限度的发挥。它以虚实相间，结合自如的笔致调度，在反映历史真实的基础上，虚构了落第书生赵德行与王女的悲恋故事，还虚构了赵德行把大批珍贵的经卷藏入千佛洞的情节，再将这些虚构人物和故事情节，编织在发现敦煌千佛洞藏经的历史传说中。对于虚构情节和传说故事的细节描写，基本做到了真实性与生动性相结合，即这种虚构，无论故事情节的安排，还是主要人物的塑造，都是符合历史生活和时代气氛、在当时历史条件下是可能产生的。就以赵德行的形象来说，他虽然是个虚构人物，但当时秀才考试落第而被西夏看中、受聘于西夏的大有人在，也是有历史记载的，作家不过是根据这个史实，加以集中概括罢了。小说中的西夏李元昊、敦煌太守曹贤顺、延惠等人物以及千佛洞的开凿、封闭与发现都是历史的真实，有史料可查。它的情节结构、故事发展都符合小说艺术的一般规律，历史人物的描摹也注入了生命力，很有叙事诗的浪漫性格。

《苍狼》则几近于虚构，是由作家对《元朝秘史》中的“苍狼”传说的诗的冲动而产生的。具体地说，作家读了成吉思汗实录《元朝秘史》开

章有关蒙古民族起源传说，即蒙古民族传说蒙古的先祖是苍色的狼和白色的牝鹿杂交产下来的。成吉思汗自称为“苍狼”，他相信“苍狼必须有敌人，没有敌人的狼不能成为狼”。因此他到处寻找敌人，征战掠夺，在他脑海里便浮现出“苍狼”的形象。于是，作者据此虚构，写了成吉思汗的征战事迹和揭示他的强烈的“征服欲”的根源，以及女人在战乱中的悲剧命运。

这部作品发表以后，引起文坛围绕“关于狼的争论”，即历史小说是应该“照模历史”还是“脱离历史”的学术争论，展示了两种对立的历史小说观。井上靖著文《谈谈自作〈苍狼〉》（1961）进行论说，他认为没有“狼的原理”，就没有这部小说，不能将史实等同于历史小说。历史小说只要是小说，就不能不在历史事实之间介入作者的解释。而且《元朝秘史》不是正确的历史记述，而是叙事诗，没有理由原原本本照模。他并以《平家物语》描写的故事及人物源清盛为例，说明“没有理由一定要忠实描写战斗的场面，特别是其中的对话部分”。

可以说，井上靖正确处理了历史科学与小说艺术的关系，以史实为基础，插上文学想像力的翅膀，用小说的想象填补历史的间隙，使两者很好地统一起来。就创作手法而论，作家运用了现实主义与浪漫主义相结合的创作方法，使真实中包含着丰富的想象，虚构中不失历史的真实，虚实没有泾渭之分，融为一体，构成一幅完整的历史画卷，从而开辟了历史小说创作的独特的新道路。他不仅在日本现代小说史上留下明显而踏实的足迹，也充实了世界文学的宝库，特别是众多的中国历史小说，为中日文学交流史作出了特殊的贡献。

王蒙评价井上靖的西域小说时写道：井上靖的小说“写得深沉、细腻，富有真实感，娓娓动人，同时他又写得相当‘平淡’，不慌不忙、不露声色、不加夸张修饰、不玩弄任何技巧地表达出人生中许多撕裂人的心肝的痛苦。作品中表达出一种悲天悯人的心肠，一种超越了最初的情感波澜的宁静，一种饱经沧桑的对历史、对社会、对人生的俯视，一种什么都告诉了你的直截了当同时什么也没有告诉你（后者指作者的主观态度等）的彬彬有礼。他的风格很独特，很有味。我以为，只有经验丰富的老作家才可能达到这样的境界。”①

---

① 王蒙《井上先生与西域小说》，收入《永泰公主的项链》（中译本），作家出版社 1988 年版，第 1—2 页。

井上靖的历史小说，大部分以中国历史为题材，此外还写了以本国的战国时期为题材的《战国无赖》（1952）、《后白河院》（1972）、以高丽历史为题材的《风涛》、以俄国历史为题材的《俄罗斯国醉梦谭》（1966）等。还写了历史人物的传记文学《杨贵妃传》（1963）和描写壬申之乱时代宫廷女歌人的《额田女王》（1968）等。

三岛由纪夫（1925—1970）是个怪异的鬼才。他出生不久，祖父卷进了政治斗争的漩涡中，丢了官职，从商失败，从此家道中落。祖母自幼受到娘家武家家风的教养，又曾接受有栖川宫家的皇家家风的熏陶，自觉不自觉地培养成一种武士的骄矜和皇族的孤高的气质。三岛出生第49天，就被祖母从他母亲的怀里夺了过去，直至13岁仍受到祖母的严格管理，"被锁在两三重隔离的状态下。首先是与母亲隔离，其次是与户外自然的隔离，第三是与同年代的游玩伙伴的隔离"，开始了他那奇异的一生。他在这样异常的生活条件下，脱离一般幼童的常规生活模式，自己另外寻找一种"自我保护"的生活天地，那就是对绘画、童谣、童话产生一种一般幼童难有的极其强烈的兴趣，仿佛企图从这些东西里寻求某种在现实世界中得不到的东西。他每每耽溺于无边的梦幻，久而久之形成无意识地躲避到非现实的世界里。比如，他读了怀尔德童话《渔夫和人鱼》中紧抱着美人鱼被冲上海滩的年轻渔夫的尸体、童话《被杀害的王子》中王子那身紧身衣裤所显露出来的体形等等，都与残酷的死结合在一起来空想，竟然产生一种神秘的快感。这些"异样性的东西"，从一开始就已含有某些悲剧性，有了某些血与死的幻影，后来养成他一种特殊的嗜欲和浪漫的憧憬，沉潜在他体内，构成他的文学生命体。

他6岁进了贵族学校学习院，各门功课都获得了很好的成绩，国文分数常常拿到最高分，而且开始习作随笔和诗歌。上中等科二年级，他在《辅仁会杂志》上发表了第一篇短篇小说习作《酸模》，国文教师清水文雄读后，发现了这位少年作者的天才，向《文艺文化》推荐他的作品。他在清水文雄的指导下，开始转变读书的倾向，热心学习古典文学，尤其是欣赏《源氏物语》的原罪的主题，以及非个性而抽象的、完整的《古今和歌集》的纯粹美，从那里获得古典文学的教养。同时他也主动涉猎西方文学，尤其是英国唯美派作家王尔德的作品，以及拉迪盖的《魔鬼附身》等。他十分倾迷于王尔德那种否定宗教、道德和唯美的艺术至上主义的精神，积累了用世界文学的视野来审视日本古典文学的修炼。他还喜欢日本近现代作家谷崎润一郎的肉体恶魔主义、泉镜花的病态性的幻想、伊东静

雄的浪漫的空幻、北原白秋的妖艳的语言以及立原道造的爱与死的诗的戏剧性等等，从而确立了一种信念，那就是“日本古典具有一种力量，执拗地盘踞在日本的现代人的心中。”①

16岁，三岛由纪夫发表了第一篇正式的小说《鲜花盛时的森林》（1941），这时候，他特别喜欢文艺复兴时期新古典主义的《塞巴斯蒂昂·圣殉教图》洋溢着的异教的氛围，可以说，这幅殉教图不仅催促着三岛青春萌动期的爱与性意识的倒错觉醒或者说变性心态的萌发，而且增加了他对自己那副缺乏年轻人的美的肉体的关心，产生了自我的斯巴达式训练的要求，他积极学习剑道、柔道、马术、在节日抬神舆等活动，进行男性的肉体训练。同时，这幅殉教图打开了他的艺术眼界，成了他文学追求的始源。他对所谓“青春、美与死”的热情和憧憬与日俱增，其日后的作品主题也大多以此作为核心，形成三位一体，展开了他的异端的美。

1944年9月，他遵从父命进入东京帝国大学法律系，却将法律课当作文学课来听，认为刑事法是一种与人性的“恶”直接联系的学问，它的魅力之一，就是含有一股强烈的人性本源的“恶”，而这种“恶”是肮脏的、原始的、不定型的、令人毛骨悚然的东西，与刑事诉讼法的整然的、冷酷的理论结构之间形成鲜明的对照，这极大地吸引了他。于是，他把刑事诉讼法的“证据”换成小说或戏剧的“主题”，在技巧上使之完全一致。也就是说，他巧妙地在法律与文学这两者之间找到了平衡，并在理论和实践上将法律学完全变形为文学，切断了法律与文学的二律背反，在法律学中的文学机制上表现了巨大的热情。他认为他在文学上的古典主义倾向，正是从这里产生的。在战争期间，他以患病为由逃避了兵役，受到鼓吹国家主义的“日本浪曼派”的影响，陶醉于日本古典，追求超现实的夭折的美、死的美。战争末期，三岛成为“怀疑派”，“时代的落伍者”，曾“积极要把日本引向战败”，可是一旦日本战败的事实摆在面前，他又陷入一种困惑、虚脱和失落的状态。他就是在这两种观念交织下，摸索和再建构自己否定战后时代的精神结构和文学结构。可以说，三岛由纪夫采取了与战后派作家完全不同的方式来接受日本战败的事实，要在否定战后的精神结构内，再建构其与战后派文学逆反方向的“美”，即他自称的“赞美绝望”。

在这种状态中，他开始了战后生活和小说创作，写就《中世》（1945）、《香烟》（1946）等，经川端康成推荐，在《人间》刊出了。他的第一部长

① 三岛由纪夫：《三岛由纪夫全集》，第25卷，第136—137页。

篇小说《盗贼》（1946），以明秀和美子的爱为中心，明秀和美子都有过失恋体验，他们心中盘踞着爱的终了的阴影。明秀不断地想着“死”。他追求“爱”必然地与追求“死”联系在一起，他与清子在新婚之夜殉情是为了将他们瞬间燃起的激情变为冷彻的精神而持续下去，就是永恒的爱。在技巧方面，三岛本想突破它在战争期间一贯追求的古典主义，而全心模仿拉迪盖，结果成为古典与现代的机械的大混杂。川端康成为《盗贼》作序，提出了含蓄的批评：“我早就希望这位最年轻的作家将人生写得扎实些，在古典与现代、虚空的花与内心的苦恼的结合取得成功。这篇《盗贼》尝试在心理的构图中盗窃青春的神秘和美，这种尝试也是三岛前进历程中的叹息吧。”①

《盗贼》出版后，没有引起很大的反响，三岛就毅然辞去仅任职八个月的大藏省的官职，全身心地投到长篇小说《假面自白》（1948）的写作上。这部自传体小说的文学结构分三个层次：一是写了主人公“我”诞生和家庭状况以及家族人际的心理纠葛，并展现了幼时的“我”那光怪陆离的内心世界，激起一种官能的欲求，而自我陶醉。结果养成了一种逆反心理，引发出第一次突发性的“恶习”——倒错的冲动，出现第一次“性倒错”。二是写了在学校的日常生活中，发现男学友近江健全的身躯，壮实的完整无缺的美的幻影，他由此开始爱上男性的力量，转而爱上了近江，但“我”与近江的同性恋是放置在固定观念上，由憧憬近江的男人野性的肉感而联想到塞巴斯蒂昂被乱箭射杀，由爱上近江的力度与肉感到爱上塞巴斯蒂昂的充溢的血，已经不满足于自己的肉体的成长，而转向追求自我的“精神锻炼”，开始了性的觉醒，出现第二次性倒错。三是写了与女性园子的初恋，由同性恋转向异性恋，“我”对自己的气质抱有一种不安感，他尝试与异性恋爱，接近园子，但他又自觉欠缺肉体的能力，难以成为现实的东西，他忘却了园子，他的视线内出现一个粗壮而野蛮却无比美的肉体，于是出现了第三次性倒错。这三次性倒错都是作者笔下的“我”的性欲与世人一般的性欲的倒错。

《假面自白》获得成功，确立了他在日本文坛上的牢固地位。他醉心于古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的《美狄亚》和法国诗人莫里亚克的《爱的荒漠》的艺术结构，即表现古典主义的文学传统与现代主义潮流的对立与统一的结构，以此作为他探索新创作的出发点，用他从未有过的自信和热情，投入另一部长篇小说《爱的饥渴》（1950）的创作中去。

---

① 百川正芳编：《批评与研究·三岛由纪夫》，芳贺书店1974年版，第310页。

《爱的饥渴》的故事非常简单，但结构缜密而精巧。开始以悦子回想的形式，回想丈夫的死、出殡的经过、夫妻的新婚生活、丈夫住院与丈夫的情人来探视，又推回到悦子刚到杉本家，与丈夫一起轻蔑公公，而公公弥吉自恃是农村的暴发户，以阶级的偏见作弄新来的悦子。这时候，悦子迷上园丁三郎，当她注意到三郎与女佣美代相爱，就忌妒，甚至找到借口，解雇了已经怀孕的美代，并拿出勇气向三郎表达了自己的爱。当他们两人陷入纵情之中，公公怒气冲冲，手拿铁锹赶来，当他目睹这两人的情状后，他的老躯在战栗，表现了软弱无力的踌躇。悦子忍受不了折磨，愤怒地夺过弥吉手中的铁锹，向三郎抡了过去！作家这种故事结构的安排，目的是通过回忆、联想做倒叙的描写，使人物的意识流动范围扩大，而且深掘人物的深层心理。但从整体结构来看，又贯穿日本古典传统的严谨格局，有序地展开情节，时空的变幻、交叉、迭合是很有节制的，也是十分工整的。

三岛由纪夫关注男性的魅力，它搏动着他的文学生涯，在形成其构筑所谓“男性美”的基本文学结构之后，他又开始策划创作一部描写男色的小说，将其性倒错说推向一个新的怪异领域，以实现再构筑其理想中的男性美的宏愿。于是他一口气写完长篇小说《青春时代》（1950）之后，又开始着手写《禁色》（1951—1953）。作家在这部小说里竭力在观念上树立男性美的理念，并通过构筑主人公俊辅与悠一两人关系的精神结构，以推翻男人必须爱女人的古老公理，进而以日本武士时代爱恋女子并非男子的所为来作为他的“理论”依据，企图创造出一个男人可以爱男人的“道理”。《禁色》抹去其表层的价值，可以发现作家在深层中所要表述的真正意义在于以肉体为素材的精神层面挑战，以生活为题向艺术挑战，以及宣扬“在绝望中的生就是美”。人们从中不也可以看出其美学的中心思想的逆反性：“精妙的恶比粗杂的善更美”吗？

《爱的饥渴》、《禁色》是三岛作为总清算自己青春期的工作而创作的，这不仅形成三岛小说倾向的怪异性，而且也酿成三岛美学的怪异性。从此，他开始迈进其创作的新阶段，进一步展开更为怪异的小说世界。

以1951年第一次出访欧洲，特别是以希腊的体验为契机，三岛由纪夫构筑起自己的特异的小说模式，即将肉体的改造与文体的改造放在同一的基准上，写下了《潮骚》（1953）、《金阁寺》（1956）等优秀作品，将三岛文学推向一个新的高峰。此时，他对希腊的体验使他觉得比起内面的精神性来，更应重视外面的肉体性，重视生、活力和健康，便效仿古希腊朗戈斯，创造一个东方的“达夫尼斯和赫洛亚”的纯洁爱情故事。这样，《潮骚》便

诞生了。

《潮骚》在神岛的自然与风俗画面上展开新治与初江的渔歌式的纯情故事，将人物的生活、劳动、思想、感情镶嵌在大海的自然画框里，以大海寄意抒情，创造了一种自然美的独特魅力。尤其对于青春的描写，使之回归自然，极力提高爱情的纯洁度，达到肉体与精神的均衡，并在这种均衡中创造美。从而使这对恋人的爱情得到了绝对的纯化，推向至纯至洁的境界。在这里，美的艺术创造者同创造美的艺术具有同一的伦理基准，即神岛古老共同体的基准，这不仅回归日本传统的深层，而且使渔歌的理想之乡的传统的古朴的美，保持完整无损而再现于现代。

三岛由纪夫在《金阁寺》中，撷取一僧人焚烧金阁寺的历史事件作素材，独创性地运用作家独立的思想和文体的力量，即从素材的现象独立出来，通过对主人公沟口的绝对的美与丑之展现，突显其非人性的反社会行为，建构起纯粹的观念性的艺术世界。作家之所以选择沟口这个人物的犯罪故事作为主题，是试图离开善恶的价值观念和道德标准，通过自己的思想、感情和美学观再现主人公这种不为社会所容忍的行为，并作为美的存在而加以赞美。这样复杂的问题，要处理好，是相当困难的，但他取得了成功。

此后，三岛由纪夫更是陶醉于希腊古典式的男性艺术，因为他觉得“古代希腊没有什么‘精神’，只有肉体和知性的均衡，‘精神’正是基督教的可恶的发明。当然这种均衡即将被打破的时候，就会在难以打破的紧张中发现美的存在。”所以，他惊愕于古希腊的“精神”反而没有占据肉体所占有的空间。“希腊人相信‘外面’，这是伟大的思想。希腊人思考的‘内面’，总是保持与‘外面’的左右对称。”他后来主张“所谓男性的特征，就是肉体与知性。”[①] 可以说，他在希腊找到了自己古典主义的归宿。他在《镜子之家》（1958）中特别强调“希腊人的美的肉体，是日光、海军、军事训练的结果，但是现今自然的东西已经完全死亡，希腊人达到肉体所拥有的诗的形而上的东西，就只有依靠相反的方法，即为了肉体而锻炼肉体的人工方法。”三岛的内心便出现两个相反的志向，一是必须活下去，一是明确知性向明朗的古典主义倾斜。他体味到“两个相反志向”同时共存的幸福，开始明白比起内面的精神来，更要重视外面的肉体和健康。他这次希腊之旅比较了日本与希腊肉体美的差异的体验，在随笔

① 三岛由纪夫：《三岛由纪夫全集》，第30卷，新潮社2001年版，第409页。

《阿波罗之杯》中是这样记录的："希腊人相信美的不灭。他们将完整的人体美雕刻在石上了。而日本人是否相信美的不灭呢？这是个疑问。他们顾虑有一天具体的美会像肉体一样消灭，总是模仿死的空寂的形象"。这种希腊的体验，对三岛其后的小说创作的影响是很大的。

1960年以后，三岛由纪夫写作了《忧国》（1961）、《十日菊》（1961）、《英灵之声》（1966）三部曲，以及《太阳与铁》（1965—1968）、《文化防卫论》（1969）等评论文章，这些作品将其破坏性的冲动与危险美的情趣结合，并运用了冷嘲热讽的、保守的乃至反动的言辞，来建构其新的小说模式。以《忧国》为例，它着重描写中尉夫妻在悲境中自觉地捕捉生的最高瞬间，追求至福的死，并将他们肉体的愉悦和肉体的痛苦完美结合，使夫妻爱达到了净化的境地。

作为三岛绝笔的超长篇巨作《丰饶之海》（1965—1970），是由《春雪》、《奔马》、《晓寺》、《天人五衰》四部曲组成。这是三岛由纪夫毕生的小说创作的缩影图，他将唯美、浪漫和古典主义发挥到了极致，同时又着眼于与复古的国粹主义的微妙接合，并在接合点上确立其历史的独自性。三岛本人曾总结说："《丰饶之海》四卷的构成，第一卷《春雪》是王朝式的恋爱小说，即写所谓'柔弱纤细'或'和魂'；第二卷《奔马》是激越的行动小说，即写所谓的'威武刚强'或'武魂'；第三卷《晓寺》是具有异国情调色彩的心理小说，即写所谓'奇魂'；第四卷题未定，取材于时间流逝某一点上的事象的跟踪小说，导向所谓'幸魂'。"[①]简单地说，三岛试图在这四部曲中表达"和"、"武"、"奇"、"幸"四魂，各卷的不同主人公松枝清显、饭沼勋、小月光公主、安永透四人，各自被赋予了不同的性格特征，各自成为一种"魂"的体验者；而他们彼此的联系完全仰赖于梦与轮回的主题，并由副主人公本多繁帮贯串始终，形成一个完整的、不可分割的故事系统，这是作家的独具匠心。

三岛由纪夫是从浪漫与唯美开始，很快就向古典主义倾斜，以唯美与浪漫来维持古典主义形态，这成为其美学结构的主体。他的古典主义的形成，来自日本的古典主义和希腊的古典主义的影响，以及两者审美传统的交流。他一方面从近古井原西鹤的"男色"审美情趣中获得日本古典的情绪性和感受性，通过现代的性倒错以构筑其理想中的男性美，在创作中参照其自身这一美学观念体系，来选择题材和风格；一方面将近古武士修养

---

① 三岛由纪夫：《三岛由纪夫全集》，第34卷，新潮社2001年版，第27—28页。

书《叶隐闻书》的文化精神视作一种美学的理念。可以说，上述意义上的日本古典主义是三岛的美结构的重要支柱。

三岛由纪夫从事古典主义文学创作，除了努力从日本文学古典世界中汲取其情绪和感觉性之外，非常重视古典式的文体和语言，将它们看作是自己的古典主义文学的生命。首先，他非常强调文体的个性，重视文体的重量感、硬质感以及考古式的精确性。其次，非常注意构成文体诸因素的语言，正确排列语言，限定一言一语的意义和语气，奇巧地在语言独创性和普遍性的接点上，将既有语言做出普遍的排列或独特的有效组合。

在重层的精神结构中创造古典主义之美的三岛由纪夫，在完成《丰饶之海》四部曲最后一部《天人五衰》的当天，到自卫队基地剖腹自杀身亡。之前，三岛曾致函他的美国友人云："为了当前日益衰落的日本古老的美的传统，为了文武两道的固有道德，我决心自我牺牲，以唤起国民的觉醒。"尽管如此，三岛由纪夫采取如此的方式自戕，还是给人们留下长期的疑惑、议论、指责、批判，……也许这将成为一个难解的谜团。

第三节　当代存在主义再传播的两大家
——安部公房、大江健三郎

第二次世界大战以后，日本遭到彻底失败，从政治、经济到思想领域都受到巨大的冲击，特别是美国投掷原子弹对广岛、长崎造成毁灭性的打击，在日本国民的心理中投下了长长的阴影。人们在急剧的历史转变过程中，感到无法把握历史的进程和个人的命运，在绝望和孤独中忍受着战后现实的沉重负担，普遍产生一种抑郁的精神，企图从苦闷彷徨中诉诸于自我否定、非理性的东西，这给存在主义哲学和文学提供了发展的气候。特别是60年代日本经过反对"日美安全条约"之后，社会处在动荡的不安状态，萨特和波伏瓦[①]访问日本后，又再兴起一股存在主义的热潮，研究对象不仅限于萨特，而且扩大到卡夫卡、加缪、陀思妥耶夫斯基、尼采、

① 波伏瓦（1908—1986，Simone de Beauvoir），法国女作家、哲学家。萨特的妻子。她的主说主要阐述存在主义的主题。代表作品有：《应邀而来》、《人总有一死》、《达官贵人》等。

波多莱尔、马尔罗等，使存在主义的解释更加多样化。

战后日本存在主义文学的基本内容，首先是探讨战争对人性的扭曲、人的存在的荒谬性和反省人的存在的价值。其次是探讨人的自由问题，强调尊重人，发出了尊重人性的呼唤。这是建立在批判战争的非人道、反人道的基础之上的。50 年代以后，随着战后时代的终结，日本存在主义从探讨战争和战后人的基本存在的关系，转而关注整个资本主义社会的状况和人的存在的不合理现象，但多数存在主义作家又表现出一种悲观与绝望的情绪，只相信自我的完善，而不相信民众的变革力量。文学要表现这种与战后初期不同的社会现实与生活，无论在观念上和形式上，自然都要发生相应的变化。从对战争和战后生活的关心，转向对资本主义社会的危机，以及新时代的核武器对人类的威慑等现代社会问题的关心。

从创作上来说，战后派的埴谷雄高、椎名麟三，第二批战后派的安部公房，以及“第三批新人”之后涌现的大江健三郎都是较有代表性的存在主义作家。

埴谷雄高（1910—1997）对战后存在主义文学作出了重大贡献，其功绩在于努力促使存在主义日本化。他在《死魂灵》（1946—1949）中提出“意识 = 存在”的新理念，强调了意识是一切存在物互相凭依的状态，是“自己 = 他人”、“他人 = 自己”这样一种完全是观念性的自我世界，企图以此观念建构其日本式的存在主义思想。他的这种存在论的视点，在他的《死魂灵》就充分表现了出来。小说没有故事情节，描写的地点无论是设置在精神病医院、牢房，还是在顶楼房间、公园等，都是以紧张的对话和奔放的思考，围绕与志提出的上述“对同一律的不快”观念性的主题展开讨论。作家最后提出只有充分掌握“存在的革命”的三个条件，即“从终结开始则无法开始”、“巨大的无关系”、“最高的存在才是存在”，才能实现“意识 = 存在”的样相。这些议论是比较难解的，但《死魂灵》的独到之处，在于它通过诗的想像力和追求意识流的特异文体，将自我与存在的形而上的观念出色地表现了出来。

椎名麟三（1911—1973）在奠定战后日本存在主义文学的地位方面，做出了不可忽视的贡献。他的代表作《深夜的酒宴》（1947）在《展望》杂志上发表后，引起了很大的反响。小说通过过着贫困生活和有转向经历的主人公“我”，在贫民窟中生活，接触到各类下层民众在饥饿与疾病的生死线上挣扎着生活。“我”每日都祈盼着他们出现奇迹般的变化，然而迎来的却仍然是无变化的日日夜夜的无意义的日常生活。“我”产生了苦

闷，慨叹："我只是在无法忍受的现状下忍受着"、"忍受，对我来说就是生存。我要通过忍受从一切沉郁中解放出来"。最后"我"在无奈中与他们当中的妓女加代在深夜的酒宴上告别。小说首先表现了人在战后的废墟上的存在，产生一种不安感和不快感；其次表现了对自由的怀疑，人既没有希望也没有幸福，只有在不安和绝望中挣扎，仿佛在死亡线上徘徊，彻底地感到人生的无意义，彻底地厌恶和不信任一切现实、一切思想。《深夜的酒宴》的续篇《在沉郁的潮流中》（1947）也充分反映了这种"沉郁"和"忍受"的虚无主义思想。在实际生活中，作家本人在思想上走进了死胡同之后，于1950年底正式接受了基督教的洗礼。

50年代以后，新一代的日本存在主义者安部公房、大江健三郎，与战后派存在主义作家不同，他们更多地关注资本主义社会和人的存在的不合理现象，无论在观念上和形式上都有了很大的变化，对新的社会问题做出适应时代的存在主义式的新思考。

安部公房（1924—1993）战后初期，生活贫困，通过艰苦的生活和奋斗，培养了对荒野沙漠的嗜好和乐天孤独的性格，这激发了他的文学创作热情，也给他提供了丰富的文学素材。他的第一部长篇小说《终道标》（1948）写就后，得到存在主义作家埴谷雄高的赏识，认为作者"面对面地处理了可以称为存在感觉的事物，我感到有一个我所期待的作家出现了。"有的学者甚至说，"写出《终道标》的安部公房的出现，对于战后文学来说，是划时代的事件"[①]。他与埴谷雄高、花田清辉、野间宏等成立了"夜之会"。受埴谷雄高、花田清辉的影响，创作倾向超现实主义，陆续发表了短篇小说《牧草》（1948）、《异端者的告发》（1948）等，并成为战后有影响的文学杂志《近代文学》的同人。他无固定职业，过着穷困的生活，为工厂职工组织文学小组而奔走。先后发表了短篇《赤茧》（1950）、中篇《S·卡玛尔氏的犯罪墙》（1951），分别获得了战后文学奖和芥川奖，一举成名，正式登上文坛，开始了他的文学生涯。写下了在日本现代文学史占有地位的《饥饿同盟》（1954）、《石眼》（1960）、《他人的脸》（1961）、《砂女》（1962）、《燃烧的地图》（1967）、《箱男》（1973），以及短篇集《闯入者》（1952）、《饥饿的皮肤》（1952）等。此外，他还写了许多剧本和文艺评论。安部公房被认为是日本存在主义的大

---

① 高野斗志美：《现在正是我，我的王》，收入《安部公房全作品·2》附录，新潮社1972年版，第9页。

师。他的作品在欧洲有广泛的影响，《砂女》获法国的最优秀外国文学奖。在捷克最受欢迎的日本作家首推安部公房，其次是谷崎润一郎、川端康成、大江健三郎。

安部公房是用象征和寓意的方法来表现现代人所处的孤独状况，人一旦有所归属，无论归属社会还是集团，就是丧失自己的"故乡"，失去自我的存在。他的《赤茧》就写了天空开始擦黑，人们急匆匆地回家的时候，主人公"我"却无家可归，望着林立的屋宇思索：为什么偏偏无一间是属于我的？"我"为寻找自己的家而继续不停地走着，不知什么时候开始，"我"渐渐变形、化解，终于消失了。而后只剩下一只宠大的空赤茧，成为"确实不受任何人干扰的我的家"，可是"这时候却少了一个可以归家的'我'"，以"赤茧"寓意人所处的环境的不合理性，从而表现了现代人所处的孤独的状态。

他的《终道标》、《为了无名字之夜》、《兽群跑向故乡》（1957）也表现了人失去了"故乡"，失去了生存的空间、失去了现实的依靠，而自我奋力向无限的未知世界挑战的题旨。他在《终道标》的结尾就这样点出他的主题：

> 这里已经不是什么地方。抓住我的就是我自己。这里是我自身这个地狱的栅栏。现在正是我完整地占有我自己，再没有什么东西能把我夺走。连你的回忆，也已经成为我伸手也不可及的东西。尽管拍手称快好了。现在正是我，我的王。我可以走遍所有的故乡，走遍万神所在之地，从这头到另一头的极端。
>
> 然而，那是多么寒冷，多么堕落啊！不久太阳将西沉，写出来的名字也终于读不下去了……
>
> 好吧，向地狱走去！

在这里，作者要努力通过虚无的极端的制约，朝向难以给自己起"名字"的自由生存的空间，不断地转换自己，用自己的语言，给自己的生存赋予意义。安部对文学的思考正是从他的切身体验，即"失去故乡"、"缺乏生存空间"而又必须不断地向无限的未知的自己挑战出发。人在"未知"的环境，为了寻找生存的空间，就要像自由的兽群那样任意跑遍荒野，跑向故乡，求得生存。人，要做这样的自由人，要这样的人的自由。可是，在这个世界上，人没有这种自由。人无论生活在什么地方，都

无例外地要被强制归属于社会。“名字”只不过是一种符号，是一种在社会的各种关系中的标识。

安部公房还将先锋派绘画的通过线与面运动的空间造型的表现方法，应用到动的空间里追求物体的实存感，以展开人物的活动。表现在《S. 卡尔玛氏的犯罪墙》上，小说的主人公因为一觉醒来，忘却自己的“名字”，失去了这个象征性的符号而被认为是罪犯，非接受审判不可。他无法接受这种现实。他发现自己被墙包围，欲图将墙吸收，变形为一堵墙，逃到世界的边际去。

安部公房就这个主人公的造型方法在《卡尔玛的来历》中这样写道：“在我的思考里，这个纯真而平凡的主人公似乎是一种类型的存在主义者。我尽量沿着行动来具体地描写他，同时努力表现他把理念行动化的道理。我不是用一般的喜剧表现客观化的方法，而是考虑用主观的自然的表现来达到喜剧化。”

从此他就在小说中，努力打破共同体的束缚，在都市的孤独中，寻找和创造存在的新路。他的《砂女》描写一个昆虫学者在现实不断侵蚀自己的生活的威胁下，作出自己的选择，进入一个砂洞里，在不断地与侵蚀而来的砂搏斗中，绝望地发现了现实世界的一个新侧面。作者着力表现主公人与砂搏斗的精神运动，寓喻人在混乱的社会的孤独中，通过努力才能创造人的存在的客观条件，才会寻找到存在的可能性。

安部公房的作品大多是描写人与现代社会的疏远，陷入孤独和绝望的生活，于是设定奇异的幻想，比如设定在一个“物体”内，自在地转换形象和建构非现实的世界，来追求人的内在性。《S. 卡尔玛氏的犯罪墙》这个荒诞的故事说明了资本主义社会的异化，人与人、人与社会互不沟通，处在一种绝对孤独的抽象世界里的现实。

可以说，安部公房无论是设定“墙内”、“砂洞内”，还是设定在“箱内”、“茧内”，但这些都不是不可逾越的界限，相反，他窥视这些东西的内里，尽管内里黑暗也要探个究竟。他在《墙》里就说：主人公撞上了“墙”，尽管他无法把目光从墙上移开，但他却被墙内的黑暗所吸引，盯住墙，想把墙内看个仔细，它成为主人公采取行动的契机。

《箱男》出现了一个男子钻进厚纸箱里，梦想这样可以获得一张永远不存在的证明。因为他以为将箱子盖上后，他就能成为一个谁也不是的存在。箱男在纸箱里做了一个匿名的梦。在梦中，弄到不存在的证明也好，或者完全放弃存在的证明也好，他究竟能忍耐到什么时候呢？箱男最后好

歹摆脱了箱子，他是否在做开始过箱子生活之前的梦，还是在做从箱子走出来之后的生活的梦呢？……作家通过这样一个超于现实的故事，来反映人在充满异端气味的社会里，寻求能自由地参加社会的生活，不断去探索人所生活的世界。其变形是社会扭曲和异化的反映。所以，这种探索是艰难的，但其意义是不能否定的。

安部公房在现实中发现了超现实，又努力捕捉超现实的现实。他塑造的人物无论变身、变形的形象是“茧人”、“墙人”还是“砂人”、“箱人”，都作为构成超现实的总体，构成“物”的世界与“实存”的世界，即外部的现实与内部的现实的双重异化。他们虽然被双重地闭锁在现实的秩序和自我意识的内部，但还是顽强地挣扎着表现自己的精神。所以说，安部公房的小说世界岂止没有脱离，而且深深而牢固地植根于日本的今日和明日的现实。在他的绝望的内里，回响着希望之音。

安部公房还从自己亲自体验的都市生活中，将唤起人物的形象，闯进人物的内心世界，仔细观察和把握人的内在的东西。《他人的脸》贯穿着这种实存的思想。男主人公把自己藏在自己造的一个假面里，诱惑妻子同他通奸，他向妻子自白之后，发现妻子知道了一切，这样反把他的假面戏逼到了绝望的地步。作者在于通过揭示主人公内心的一种冲动，一种意识，即他苦恼于自己完全缺乏与他人可共有的东西，表现了在复杂的现代社会里，任何人都可能有某种程度的异常。因为一般相信是正常时，有时也不得不怀疑这种正常性。在这里，安部通过这个荒诞的故事，以丰富的想像力来象征性地描写现代人的这种宿命。

安部公房特别注意建构其日本式的存在主义语言风格和文体风格。首先，他利用巴甫洛夫的条件反射论，来阐释语言、认识与想像力的表现的关系。他在《文学上的理论和实践》中说：“只有人类才有第一次条件反射。一般来说，极不安定的第二次条件反射，是采取语言形成的形式才开始变得安定。所谓语言就是符号的符号。通过符号的符号，人才获得将大脑皮层反射活动一般化的能力，即抽象的能力。抽象认识是依存于语言。是依存于表现，同时表现又是认识的形式，这是显而易见的。”其次，安部公房注重强化文体意识。他的文体风格是与他的存在主义文学思想相关联的，他主张的文体，不是与作品内容无关的、静止的文体，而是要不断努力创造出动态的、强有力的、适应描写实体的文体。他的小说，特别是短篇小说，就积极通过这种文体意识，只运用必要且充分的语言，来最大限度地发挥其想象机能。最后，注意运用独特的比喻技法。这种比喻法的

独特性与其文体意识也有密切的联系。具体地说，他的比喻，只使用日常身边的、习惯了的东西作媒介，而且是通过语言的“魔术”来创造的，从而真正发挥比喻的效果。比如他在《他人的脸》中所描写的男主人公的妻子哭泣情状的比喻“（她的哭泣）就像从断水的水龙头漏出来的空气，使人狼狈周章”，就是活生生的比喻。这种文体虽然是由抽象的理论建构的，但它拥有具体的存在感。所以这部小说虽然哲理性很强，但它还是可以唤起鲜活的文学形象来，从而充满了艺术的魅力。

安部公房追求的先锋文学，就是打破传统的文学，创造出崭新的文学世界。但从整体上看，首先是自律地产生，一是赋予古典式的；二是作家以自己经历的战争期间、战后时期，人的生存状况给他带来的感觉作为基础，完全是日本式的发想。其次是通过与西方存在主义的邂逅，接受了卡夫卡影响。尽管如此，他与卡夫卡的以自我批判个人罪意识作为创作的冲动不同，他的创作的第一义是追求艺术的升华。安部公房的存在主义小说是世界的，也是日本的。

大江健三郎（1935 年生）出身于爱媛县喜多郡坐落在一森林峡谷间的大濑村。童年时代，他是在那片大森林里度过的。林中自然的绿韵，成为哺育他的摇篮。他当时最爱读马克·吐温的《哈克贝里·芬历险记》和拉格活芙的《尼尔斯历险记》，从它们的主人公在历险的故事中，感受到了两个预言：一个是将能够听懂鸟类的语言，另一个是将会与野鹅结伴而行，便泛起一种官能性的愉悦，自己的感情仿佛也被净化了。所以他自己说，这两部作品“占据了我的内心世界”，“孩童时代的我为自己的行为找到了合法的依据”。因为他发现住在森林恐怖笼罩的世界里，在林木的悠悠的绿簇拥下容易进入梦乡，获得一种安适和解放。这种从小的感受性，滋润着他的文学想像力。

大学时代攻读法国文学，迷恋上了加缪、萨特、福克纳和安部公房等人的作品。1957 年在大学校刊上发表了习作小说《奇妙的工作》（1957），接着在《文学界》上发表了处女作《死者的奢华》（1957）、《饲育》（1958），后者获芥川奖而正式登上文坛。从此他怀着极大的热情更新文学的观念和建构特异的文体，以此来展现自己独特的文学世界。他与开高健的出现，被认为是战后文学新一代的诞生。

他结婚后，第一个孩子光一出生就处在濒死的状态，大江面对自己的毫无生存希望的初生婴儿，曾经对光的生与死作过痛苦的选择。但他每天都去医院隔着婴儿保育箱的玻璃探视，望着孩子那个脑袋、那张脸，他想

起埃利亚德的话："人类生存是不可能被破坏的"，就培养起一种坚定的想法："既生之则养之"。几个星期过去了，婴儿还活着，他确实是存在下来了。于是他直面痛苦的自觉之后，接受了这个孩子存在的事实。光虽生存下来，但幼年的光听不懂人类的语言。他六岁那年，大江带他去森林山中小屋小泊，他听见从林间传来鸟声，竟对鸟儿的歌声作出意想不到的反应，第一次用人类的语言说出："这是……水鸡"。于是大江看到了希望，全身心地培养他学习作曲，让他把小鸟的歌声与人类所创造的音乐结合，走向巴赫和莫扎特的音乐世界，并在其中成长为一个作曲家。大江由此感受到儿子为自己实现了自己幼时的能够听懂鸟类语言的预言。这个"可悲的小生命"诞生的意外事件，以及从光的音乐中感受到"阴暗灵魂的哭喊声"，后来成为大江健三郎的文学生涯的一个组成部分，因而《个人的体验》（1964）和许多作品都将焦点对准他与脑功能障碍的儿子之间共生的感情，并引发出他的随笔集《生的定义》。

从他的残疾儿子诞生那年起，他多次赴广岛调查遭受原子弹爆炸的惨状，亲眼目睹原子弹爆炸的受害者多年后仍然面临着死亡的威胁，过着无休止的忧心忡忡的人生，于是他通过"广岛"这个透视镜，把即将宣告死亡的"悲惨与威严"的形象一个个地记录了下来，并写了随笔集《广岛札记》（1964），向读者提出这样一个问题：人类应如何超越文化的差异而生存下去。

在直接接触广岛人的生活方式和思想以后，他同时面对儿子和那些广岛原子弹受害者频繁的死与生，对残疾和核武器的悲惨后果问题进行"具有普遍意义的人性"的双重思考，以及采取的"战斗的人道主义的"行动。比如以最大的爱心和耐心将濒临死亡的幼小生命培养成一个很有造诣的作曲家；他又以最大的热情和毅力投入全人类最关心的反对核试验运动。

概言之，他经历过生活于森林小村庄的自然环境、日本遭受原子弹轰炸，以及家中残疾儿的三重生活体验，并把这些生活体验作为文化问题总括来思考，这便成为他探讨人类追求生存愿望的根源，以及他取之不尽的创作的源泉和永恒的主题。

大江是接受萨特存在主义的影响，作为新生一代的存在主义作家而开展文学创作的。大江的大学毕业论文题目就是《论萨特小说的形象》（1959），接受萨特存在主义的影响，主要表现在三个方面：一是人的存在的本质观念；二是发挥文学想像力的表现；三是追求"介入文学"。这三

方面表现在创作上，是从心理、生理和社会三个方面捕捉人的存在意义和价值。但是他是具体通过日本的状况、个人所体验的现代人面临的核危机、残疾危机和性危机来寻找日本现代社会的定势，从而形成大江式的存在主义文学。

大江在接受萨特等存在主义影响的同时，也受到了他的恩师、日本的法国文学学者渡边一夫的影响。他说，从渡边那里，他以两种形式接受了决定性的影响，其一是在渡边有关拉伯雷的译著中，他具体学习和体验了米哈伊尔·巴赫金所提出并理论化了的“荒诞现实主义或大众笑文化的形象系统”物质性和肉体性原理的重要程度；宇宙性、社会性、肉体性等诸要素的紧密结合；死亡与再生情结的重合；还有公然推翻上下关系所引起的哄笑。正是这些形象系统，使他得以植根于自己置身的边缘的日本乃至更为边缘的土地，同时开拓出一条到达和表现普遍性的道路。其二是渡边介绍了最具人性的人文主义，尤其是宽容的宝贵、人类的信仰，以及人类易于成为自己制造的机械的奴隶等观念，对他的影响，促使他通过自己的工作，让人从时代的痛苦中恢复过来，并使他们各自心灵上的创伤得到医治。这对大江健三郎的人生和文学的形成，确实起到了决定性的影响。

在这里应该特别强调的，大江受到渡边一夫将人文主义者的人际观，融入到日本传统美意识和自然观中的追求精神的影响是巨大而深远的。比如大江虽然受到萨特存在主义的影响，但他既贯穿人文理想主义，致力于反映人类生存环境的改善的题材，又扎根于日本的乡土、民族的思想感情和审美情趣；强调民族性在文学中的表现，他只对日本读者说话，并表示他先前对日本古典名著《源氏物语》不感兴趣，现在是“尼尔斯的大雁与《源氏物语》中的大雁沟通了传统与现实的自由往来，使他重新发现《源氏物语》”，并在实践中以这种思想为根基，尽力运用日本传统文学的丰富的想像力、日本古老神话的象征性，以及日本式的语言和文体，以保证吸收存在主义文学理念和技巧并使之日本化。

大江健三郎创作的一贯主题是描写人在闭塞的现实社会中寻找失落的自我的状态，以及人在被闭锁在“墙壁”里求生存的状态。从他的《死者的奢华》、《他人的足》（1957）、《人羊》（1957），乃至后来的《感化院的少年》（1958）等，可以感受到他的小说的特质，是在文学上凸显生存的危机意识。作家在这方面的感觉是敏锐的，但他所探索的，不是人的消极的、否定的一面，而是人在现代闭塞状态下求生存的积极的、肯定的一面。应该说，大江对萨特存在主义的吸收和对战后时期日本存在主义文

学的传承，首先表现在他对社会的参与意识是非常强烈的。其次是积极把握日本历史转型期的重大事件并加以文学化。由此可以看出，大江非常重视作家的历史使命和社会责任，并且把它们视为作家实现自我的一种方式，也是作家实现主体性的一种方式。

缘此，他的作品常常带上浓重的政治的影子，也就是对各种政治事件和社会问题通过文学来发表自己的见解，比如将批判绝对主义天皇制、反核武器具体到反对日美安全条约等政治命题形象化。尽管如此，他又不是图解式地直接表现政治的实相，更不是将文学简单化为政治的载体，而是与作为人的生存的基本条件联系在一起，并通过想像力而加以发挥。

大江文学虽然受存在主义的影响，但它吸收存在主义的文学技巧多于文学理念，而吸收文学理念也是按照自己的思考方式来取舍与扬弃而加以日本化的。

吸收西方存在主义的想像力的表现，以及传承日本式的想像力和传统的象征性表现，并使两者达到完美的统一，是大江的存在主义文学日本化的另一个特征，他发挥想像力作用的时候，总是把想像力与记忆联系在一起，想象未来，回忆过去。他在《记忆与想像力》中认为“思考过去和未来，保持总体的记忆和想像力是切实必要的。为了获得这种记忆和想像力，必须抑制所有面的一方的力量。必须通过拒斥被抑制的心，在自由地解放的精神上，回忆过去，想象未来。”大江最后强调这种想像力是抵抗“邪恶势力”的手段，正是一般民众和艺术家的最低限度的共同义务，因而他提倡的想像力是“政治的想像力”，这是他思考想像力的出发点，也是大江发挥想像力的立足点。

然而，文学与政治既有联系，又是不同质的两个世界。所以，大江主张运用想像力的语言在两个世界之间架起一座桥，而这座桥是把桥墩深埋在人的本质性的实存之中，使小说世界走向政治世界。比如，从《我们的时代》（1959）、《性的人》（1963）到《号哭声》（1963）、《个人的体验》，就是通过性的形象或想像力的语言，对现实的再创造，显示了作家对一系列社会和政治问题的思考，包括对战争问题，以及天皇制、日美安全条约等体制问题的见解。又比如，反核问题，是一个世界性的政治问题，但大江没有使用政治概念的语言，而是将这个问题植入人性的深层，并使用想像力的语言表现出来。《摆脱危机的调查书》、《青年的污名》（1960）就是通过作家的想象世界，展现现代人在政治争斗、右翼噪动和核劫持的面前，对人性的呼唤。他在《现状和文学创作的想像力》一文中

说明，这是他“对周围现状的认识，并反复发挥自己文学创作的想像力”。也就是说，大江在想像力的世界里，表述了自己对现实的看法和实现了他的文学主张。

大江的存在主义文学日本化还有一个特征，表现在他将日本本土的文化思想作为根干来培育其存在主义文学的枝叶。大江对日本人作为自然神信仰的树木与森林，以及日本传统文化结构的家与村落共同体情有独钟。这固然是由于大江出生在四国岛上一个覆盖着茂密森林的山谷的村落里，与森林、村落有着浓密的血缘关系，而且更重要的是他对传统的文化思想和文化结构抱有一种密切的亲情。他在作品中常常将象征神的树木与森林看作是“接近圣洁的地理学上的故乡的媒介”，并且作为跃入文学传统的想像力的媒介，以一种亲和的感情去捕捉它们。大江健三郎的创作立足于现实，又超越现实，将现实与象征世界融为一体。广而言之，根植于传统，又超越传统，使传统与现代、日本与西方的文学理念和方法一体化，从而创造出大江文学的独特性。

在西方存在主义的影响下，大江与诺曼·梅勒一样以为“20世纪后半叶给文学冒险家留下的垦荒地只有性的领域了”，于是他在这一领域里开辟了一块“性+政治”的试验田，把性与政治作为表现人的存在和状态的两个重要的表征，并且实实在在地耕耘着。他的试验性的作品《性的人》、《我们的时代》自不用说，他的《日常生活的冒险》、《哭号声》也都是抱着对现实社会的逆反心理，以性为通路，通过反社会的性行为，向现实世界中的日常生活挑战，向现今的权威主义者挑战，来寻求人的真实存在。正如《哭号声》的主人公最后在现实的压迫下，在孤独和焦灼中，不得不呼喊出“我是人”！

在这些作品里，大江运用了弗洛伊德的心理学，使用了一些有关精神病理学的用语，但其着重点是强调性与政治的表里关系。他没有在生理的因素上多做文章，而是利用生理学与心理学、社会学的交叉系统，多角度地通过形象来叙述人性的本质和根源，以及人深深扎根于生的欢悦的愿望，同时把“性”作为政治的暗喻，来展现现代人的性世界，其最终目的是为了探索打破这个窒息的社会现状的可能性，给读者提供一个崭新的窥视日本社会的视角。大江面对某些评论家对他的这几部作品的充满道德意识的抨击，在《文学笔记》（1974）中作了如下的辨析：“只要是关于性的人，那么性的形象就是一种能够位移的、使多样的侧面统一起来的形象。”

由此可见，大江关于性问题，是作为一个文学上的严肃问题来思考的，性的形象不是孤立的形象，而是由生理、心理、社会等多侧面统一起来的形象。他探求的性，不是性的自然属性，也不是分割了性与其他社会文化因素的联系，而是与人类社会和人类文明的复杂性相对应，与其他社会文化因素、也包括政治因素相统一的，反映了人的性被压抑和求解放的愿望。性现象的复杂性，实际上是社会现象复杂性的反映。大江闯进了前人难以取得成功的这一领域，自觉地将这一命题作为作家的命运，巧妙地把握了性与政治统一的创作原理和方法，并大胆地付诸创作实践而取得了成功。

当然，大江在这一领域实践的成功，很大程度上还在于他采用独特的文体来建构其作品。他既反对规范主义的古典文体，也反对个性主义的特异文体，而主张"存在论"的文体，即感觉与知性结合的"比喻·引用文体"。也就是说，比喻是感觉性的，引用是知性的，两者邂逅而形成大江文体的特质。在大江文学中，比喻文体的表现扮演着重要的暗喻、讽刺和批判角色，同时成为发挥文学上的想像力的翅膀。

大江文学的异彩，正是在和（日本）洋（西方）文学的相互交错中碰撞和融合而呈现出来的。大江健三郎的文学从日本走向西方，从东方走向世界，也是源于此吧。

正如柘植光彦在总结这一时期的日本存在主义文学的特点时指出的："实际上，有的作家受萨特的影响，也有的作家没有受萨特的影响。从整体上看，毋宁说受陀思妥耶夫斯基的影响更强烈些。尽管如此，与存在主义的关系应该指出的是，在战争时期和战后时期，人的状况给所有的作家都带来了以共同感觉作为基础的共同的主题。战后文学的存在主义倾向，首先是自律地产生，其次是通过与萨特的邂逅产生巨大的漩涡。"①

大江健三郎将存在主义日本化而取得成功，于1994年获诺贝尔文学奖，使日本文学继川端康成之后再一次走向世界。大江获诺贝尔文学奖后，表示要彻底解决迄今他一直探求而未能完全解决的社会和人生的疑问，埋头于学习哲学，进行理性的思考。于是他继续写了小说《燃烧的绿树》（1993—1995）及《空翻》（1999），就是作家对日本人的灵魂思索的结晶。比如，《燃烧的绿树》，写了他回到四国森林山谷村落，获得了

① 见长谷川泉编：《日本文学新史》（现代），至文堂1986年版，第82页。

“燃烧的绿树洋溢着灵魂的力量”，就进一步探索迄今他所面临和关注的种种社会问题和政治问题中有关灵魂的问题，试图在自己的乡土上寻回“灵魂的根本所在”。在写《燃烧的绿树》的时候，东京发生了奥姆真理教施放沙林毒气的事件，他已经写到新兴宗教的淡化宗教意识所带来的问题，而在《空翻》中，他更是叙述一个更明确的主题：通过奥姆真理教的毁灭，揭示这一邪教产生的精神背景就是“宗教的空白”。作家本人说：“这其实都是我对日本人的灵魂和精神等问题进行思索的产物。比如，日本出现奥姆真理教这个以日本年经人为主体的邪教，就说明我们必须重视和研究有关灵魂和精神的问题。”① 七旬有余的大江健三郎仍笔耕不辍，写下了半自传体小说三部曲《被偷换的孩子》(2000)、《愁容童子》(2002)、《再见，我的书!》(2005)等，是对迄今的三重生活体验和新时代的历史体验的概括、把握、升华，作家的小说创作进入了一个新的阶段，作家本人在小说三部曲最后一部《再见，我的书!》借小说人物之口写道：“在我开始之中，有我的结束。……”也许这小说三部曲，不是结束，而是新一轮的开始。

第四节　当代小说发展的动向

当代小说发展趋向的一大特点，是现实主义和批判现实主义对时代社会和生活的认识不断深化，比较重视小说的社会性，具有相当的批判力量。尤其以暴露和批判专制封建主义和垄断资本主义为其主要特色。最具代表性的小说家石川达三、山崎丰子等，仍然遵循巴尔扎克式的传统现实主义关于“典型环境中的典型人物”的原则，真实地反映社会生活的的重大矛盾，塑造具有社会个性的典型性格。

石川达三（1905—1984）在战后首先推出的长篇小说是《风中芦苇》(1949—1950)，暴露了战争狂人压制言论自由的野蛮行径，以及揭示了知识分子在确立近代个人主义和自由主义过程中所经历的思想动摇与内心痛苦，从一个方面对个人主义和自由主义进行理性的思考和批判。作家还从文化深层探索战后经济高速发展时期存在的政治、经济和社会文化的“悲剧”问题，并为此写下了许多作品。其中有代表性的是《金环蚀》(1966)

① 叶渭渠：《扶桑掇琐》，湖北教育出版社2002年版，第186页。

和《破碎的山河》（1969），前者描写保守政党内部通过某一大贪污行贿案而引起的互相倾轧和勾心斗角；后者描写在经济高度成长下资本家为了追求高额利润，破坏大自然的生态，造成日本山河的破碎，同时塑造了一个资本家在事业、家庭和人格上表现了两重性，并在由此而生的种种矛盾和纠纷中，淋漓尽致地展露了他的真面目。这两部小说进一步推进这一时期的现实主义的创作繁荣。

山崎丰子（1924—　）于50年代登上文坛伊始，就一直坚持现实主义的创作方法，她的作品不仅写了大量作者生活所在地大阪船场地方的风土人情，而且以无畏的气魄和卓著的胆识，暴露了资本主义社会现实的丑恶和腐朽，被誉为“女石川达三”，作者也承认她是以石川达三为典范的。她对资本主义社会的一些带普遍性的问题，进行了严肃的探索和思考，更准确地抓住资本主义的基本特征，大胆而无情揭露政界和财界的黑暗和腐败，或者将视角投向更广阔的国际，关注着战争或政治灾害给人们带来的哀与怨，她的现实主义创作方法更臻于成熟，且都是多部头的长篇巨作，主要有：《白色巨塔》（1965）、《浮华世家》（1970—1972）、《不毛之地》（1973—1978）、《大地之子》（1989—1991）等。

作家在创作《浮华世家》之初，就明确表示要“以银行为舞台，真实地写出银行内部的卑鄙奸恶，以及同银行相互勾结、沆瀣一气的那些官僚的丑行劣迹”。因此小说所接触的社会面和生活面是相当广阔的，它以垄断企业的合并与反合并作为主干，铺展大银行家万俵大介家的几个主要家庭事件比如大介和铁平父子的矛盾冲突、大介与妻妾的同床、大介牺牲女儿的幸福搞政治联姻、女婿染指岳丈的小妾和最后铁平惨死在父亲大介设下的陷阱里等，以此揭露了金融界各垄断集团及各派政治势力之间的明争暗斗，以及垄断资本家的淫逸腐朽的没落的生活世相。作家对人物的塑造都是经过缜密的艺术构思，把这些典型人物放在政治、经济、文化诸层面加以描绘，深入开拓他们复杂的内心世界，赋予各个人物的不同性格特征。这充分说明作家有意识地将上层人物放在当代垄断资本主义社会发展的典型环境中加以鞭挞，使作品具有更深刻的揭露和更勇敢的批判的力量。

当代小说发展趋向另一特点，是出现了许多新流派和新倾向。这些新流派的作家们，大多未经历战争期间日本法西斯统治的严峻考验。这种历史条件，赋予了他们不同特点：他们反对封建法西斯主义统治，主张个性解放，追求资产阶级民主主义、民族主义和自由主义，同时不少人承认文

学不能脱离社会，在一定程度上承认文学的社会性和思想性。而且，还直接参加了民族、民主运动，以及各种争取社会进步的活动。他们努力探索日本文学的新形式，抱有否定过去文学传统的倾向。

上世纪七八十年代日本当代小说潮流，就是这个基础上的继续发展，其特征是：（一）它们对现实不满，积极关心社会问题，反对现行体制，可又不相信人民群众的力量，追求一种绝望的反抗。（二）它们不关心现实，缺乏社会意识，只追求自我内心的不安和日常生活中非现实的东西。（三）它们从“自我”的立场出发，要求从“封闭社会”的禁锢中解放出来，追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”。（四）它们否定过去的一切文学传统，全力追求形式革新、文体革新。因此，日本当代小说包容了许多派别，它们是在错综复杂的社会思潮和文学思潮中展开的，主要派别是透明族、作为人派和内向派。

“透明族”颓废小说的出现，是上世纪50年代中期以石原镇太郎的《太阳的季节》（1955）为代表的“太阳族”文学的延伸。70年代下半叶，一批年轻作家不满现代的“封闭的社会”，为了打破这种“封闭”的沉闷状态的情况下，追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”。于是，他们用“非理性”的形式主义的创作方法，来表露自我的虐待、虚无的绝望和反常的心理。从中上健次的《岬》（1975）开始，到村上龙的《近乎无限透明的蓝色》（1976）、池田满寿夫的《献给爱琴海》（1977），形成了这一新的小说流派。这一流派的代表作《近乎无限透明的蓝色》描写主人公龙和一群青年，聚集在横田美军基地周围，吸毒酗酒，沉溺于糜烂的性生活和虚无缥缈的梦幻之中。龙本人跟一个吸毒的酒吧间女招待莉莉发生关系。同龙交往的一群青年也整天耽在麻醉品、酒和性欲中寻欢作乐。一次舞会上，在酒和麻醉品的漩涡中，白人、黑人和日本青年男女在众目睽睽之下纵欲乱交。龙为了弄到麻醉品和贵重物品，在舞会上给美国兵介绍女人，而龙自己也成了美国兵发泄兽性的工具。在吸毒、酗酒、乱交之后，龙和莉莉又胡乱地驱车疾驰……龙后来整天陷于幻觉中，最后用自己摔碎了的玻璃酒杯的碎片，划破自己那颤抖的胳膊。他拿起大拇指般大的玻璃碎片，揩掉上面的血迹，在那微微凹陷的玻璃片上，映射着黎明的曙光，清新的空气笼罩着那边缘残存着血迹的玻璃碎片，呈现“近乎无限透明的蓝色”。小说没有紧凑的故事情节，忽而似梦，忽而又像幻觉，东拼西凑地用二十几个大段组成。其中描写纵欲乱交、吸毒、斗殴的场面，详细冗长，比起“太阳族”文学也有过

之而无不及。

这部小说和中上健次的《岬》、池田满寿夫的《献给爱琴海》这类颓废派文学在资本主义社会是司空见惯，不足为奇的，然而它们却在文坛上鼓噪一时，先后获得了日本号称“登龙门”的文学奖——芥川奖，还被称为“敢于蔑视日本文学传统，体现正在形成的新文学动向”。它实际上给日本社会和文坛带来了某种冲击，对日本小说的创作活动带来了一定的混乱，闹得小说界满城风雨。被誉为培育芥川奖之父的永井龙男，为此愤然辞去了评选委员的职务。

“作为人派”形成于上世纪 60 年代末 70 年代初，当时新左翼社会思潮从高潮转向低潮，再加上国际共运经历了迂回曲折的道路，在一些重大的马列主义理论问题上，混淆乃至颠倒了是非标准，形形色色的社会思潮开始产生和蔓延。相当一部分小资产阶级知识分子和学生，对这种状态颇为不满，积极要求改变这种状况，但他们又看不到问题的症结，找不到改革力量的所在，所以走上了激进主义、无政府主义的道路，提出了否定这个社会和国家的新见解，在群众中开展一个包括先锋派戏剧运动（即小剧场运动）、全共斗运动、反战运动、反“公害”运动等广泛含义的反体制运动，以表示对现行体制的反抗。

“作为人派”的出现，就是这种社会潮流在文学上的反映。这一流派由作家高桥和巳、柴田翔、小田实、开高健、真继伸彦于 70 年代初创办的《作为人》杂志而得名。他们主张作为人，在社会和国家的秩序面临崩溃、生存意识陷于分裂的时候，要从正面去对待当代的现实问题，争取恢复受压抑的个性以及受损害的人的尊严，因此他们在小说创作活动中，积极提出一些当代社会的尖锐问题，在对待生活和工作的态度上，则同内向派采取基本对立的态度。他们的创作主题之一，就是群众运动和学生运动的暂时挫折给人们带来的精神创伤，反映一部分小资产阶级知识分子对现存社会制度和社会秩序不满，又不信赖人民的力量，因而，感到没有前途，苦闷彷徨，又要顽强地表现自我。

作家柴田翔的《逝去了，我们的日子》（1964）、高桥和巳的《忧郁的党派》（1965）、真继伸彦的《响亮的声音》（1966）等，都描写了不同的知识分子，在群众运动受到挫折后，对革命感到幻灭、悲观失望乃至走向毁灭的道路。特别是 70 年代初高野悦子的《二十岁的起点》（1971）一书发表之后，引起社会的广泛重视。作者是一个半工半读的学生，积极关心社会、政治问题，在学生运动蓬勃发展的年代里，抱着正义感参加了

学生运动，但由于受到镇压，队伍内部处于混乱、分裂、闹派性的状态，她感到前途渺茫，徘徊在悲观绝望中，她试图用安眠药麻木自己，但也解决不了自己的苦闷和空虚，她觉得孤独和幼稚就是她 20 岁的起点。最后作者本人也由于失去了生活的乐趣，用卧轨自杀的方式来结束自己年轻的生命。这部日记体裁的文学作品，真实记述了这位青年作者本人的痛苦经历，以及“绝望的反抗”。到了 70 年代中期，在群众运动完全处在低潮、学生运动四分五裂的情况下，另一类“挫折文学”，如三田诚广的《我算个什么》（1977）、山川健一的《镜中的玻璃船》（1977）等。它们描写的主人公参加运动并没有什么意图和目的，只是偶然地卷进去，很快就陷入派性斗争，然后感到厌倦，复又脱离运动，但走投无路，于是转向颓废，仿佛这样才感到自己生命的充实。尽管作者也曲折地反映了学生运动四分五裂的现状，流露了对社会生活的乏味和空虚的懊恼，但他们只是用冷漠的眼光来看待社会和人生，几乎丧失了对社会的能动作用。

内向派文学潮流产生于 70 年代初期，这时期正是日本国内外出现形形色色的社会思潮，特别是“极左思潮”、“末日思潮”的时候，这对日本小资产阶级知识分子影响较大。再加上宣扬国家主义的作家三岛由纪夫和诺贝尔奖金获得者川端康成先后于 1970 年和 1972 年走上自杀的道路，这对他们也是一个冲击。这一部分作家，特别是新作家，面对这种现状，深感不安，对社会和政治很不信任。认为他们处在“灰色的季节”，可是，他们又没有勇气去面对、去变革社会现实，相反却企图超脱和逃避社会现实，把自己引入“非现实的世界”，使思想意识“内向化”。从小说流派上说，这个时期“硬派小说”开始日渐衰退；日本文学中描写个人身边琐事的“私小说”传统又有了新的发展。这些因素都成为内向派文学形成和发展的重要思想基础。

这一流派自古井由吉的《杳子》（1970）在 1970 年下半年获芥川奖以后，开始引起人们的注目。被称为战后第六代新人作家的黑井千次、阿部昭、后藤明生、小川国夫以及评论家川村二郎、秋山骏等积极从事这一流派的活动，创作了不少作品和评论。内向派文学的一个重要表现，就是在当前资本主义社会分崩离析的状态下，去探索人与社会、人与人、人与自我之间在日常生活中的不协调和矛盾冲突，并从这点出发来阐明人在这个社会中生存的意义和价值。阿部昭的《人生的一日》（1970）、森万纪子的《黄色娼妇》（1971）、后藤明生的《挟击》（1973）是比较有代表性的。它们的一个共同的特点，就是运用超现实主义的手法，把日常生活导

人“非现实的世界”，使用离奇的语言——“站立的语言”、“走路的语言”来表现存在的感觉，以维持自我生存的价值。从整体来看，恐怕作者也并非完全无视社会现实的存在，只不过是想用把现实抽象化的文学手法来表达他们对社会和人生的一种看法：人生是空虚的，毫无意义的。他们对社会丧失了信任感，只好用另一种形式来表示对不正常社会的抗议。显然，这是一种困难的尝试。

关于当代日本文学的走向，自70年代中期以来，许多日本文艺评论家就指出，“日本文学处在沉寂状态”。评论家奥野健男说，“整个文坛仿佛失去了目标，失去了抱负，剩下的是疲惫的景象”。其后开高健提出了“丰衣足食，难道就可以忘却文学吗?”引起了日本文坛广泛的讨论，说明日本作家、评论家对这个问题的重视，也反映了当代日本文学的状态，以及作家不满于文学现状的精神。但如果说，此时开高健提出这个问题还能引起赞成与否定两种强烈反应的话，80年代以后他以同样的题目撰写了一篇随笔，旧事重提时，文坛却几乎没有什么反响。一些报刊就此提出了这样一个问题，是不是由于大家都有了同感的缘故呢?

于是，“日本文学向何处去?”就成为80年代以来日本文坛的一个话题。一些报刊就这个问题展开热烈的讨论，并连载文章，以期引起人们的关注。那么最令人瞩目的问题是什么呢?用一句话归纳，一是淡化主题；二是用新的视角处理描写的对象问题。首先从诗界开始，提出诗探求现实的、思想的主题是无意义的，主张诗不是用语言表现外在的、内在的主题，而是以发现乃至创造语言本身的多样性和魅力为目的。因此他们特别强调主题应还原于它的母胎，即他们所说的“语言的海洋”。及至小说界，则趋向淡化主题。就日本小说的传统来说，其主流是出世的，淡化政治和社会性的，近现代日本文学的发展，又受到历史条件的限制，比较缺乏批判社会的精神和积极性。再加上当今日本政治、经济趋于平稳发展，一般来说物质丰富、生活安定，人们便满足于现状，更强烈地追求获得人生的快乐。于是普遍产生了“中流意识”。据一家报纸的社会调查，国民百分之九十具有这种“中流意识”。作家也不例外地或多或少具有这种意识。

开高健曾说过，在现今这样开放的、宽松的、丰富的社会里，除了自己以外，没有敌人了。他的结论是，小说写反抗的习惯虽然已经延续了近百年，可是现在小说已经失去了敌人。当前的小说，“一味爆发自我”，“竞相描写自己如何窘迫的一面”，就是描写“所谓丰衣足食的自己心中的敌人、内部的敌人”。也就是说，作家承蒙经济繁荣的恩惠，心满意足

了。他们相信自己与贫困、疾病、不自由无缘，这样文学领域似乎也就没有与之斗争的敌人了。《读卖新闻》一篇题为《大声疾呼文学的危机》的评论文章发出了这样的声音："今天，依据人道主义和市民社会支持的现代小说即将完全崩溃，小说的不景气、危机感，也是面对这种巨大的动荡而产生的"。1987 年相继问世了村上春树的《挪威的森林》、吉本芭娜娜的《厨房》，印数超过百万册，成为当代流行小说畅销书的榜首，打破了文坛沉寂的局面。日本当代小说就以流行小说挑战传统的纯文学，送走了 20 世纪。

可是，进入新的 21 世纪的当今，谁又会想到日本文坛又出现回潮的现象，那就是无产阶级文学又开始走到了读者中间。小林多喜二的《蟹工船》问世过去了近八十年，这两年在日本又流行起来。原因大概是这两年来，在日本出现了"新穷人"这一阶层。本来日本自上世纪 60 年代以来，经济高速增长，城乡差距、地区差距和居民收入差距缩小，在一亿二千万的人口中，号称拥有"一亿中产阶级"。可谓大众过着小康的生活。可是，曾几何时，这几年在世界金融危机的冲击下，经济陷入萧条，大企业向国外转移，中小企业自保或倒闭，用工条件苛刻，多雇用临时工和廉价的劳动力，工人工资水平下降，失业人口大增，进入了一个称为"差别社会"的时代，即居民收入差距拉大了。尤其是当前金融海啸席卷之下，贫富差距的规模扩大了，"新穷人"以网吧为家，乃至露宿东京地铁站里和公园的长椅上。一位作家在谈到流行描写"差别社会"文学作品的原因时说，目前社会存在贫富差别的现实很容易被人忽视，但确实是很严重的问题，作家应有责任，敏感地在自己作品中反映出来。不过，这类反映"差别社会"的文学作品，一般描写主人公身处困境，一味反思、内疚，乃至自责，缺乏批判社会的精神。这样，自然满足不了读者的精神追求。于是 80 年前问世的《蟹工船》的再流行，正反映了这种社会文化现象和社会文化潮流。据英国《每日电讯报》2008 年 10 月 19 日报道，至 2008 年 1 月，已重新出版的《蟹工船》累计销量已突破 50 万册大关，5 月以来一直稳居日本畅销书排行榜前列，并一度攀至榜首。同时，还据说《蟹工船》改编的漫画本，发行 40 多万册。一位日本作家不无感慨地说："现在的'新穷人'还不如当年蟹工船的渔工呢！"这大概正如英国《每日电讯报》所分析指出的："这部小说突然畅销的深层原因，在于它唤起了社会底层'新穷人'的共鸣"吧。这一文学现象，究竟会不会对今后的日本小说创作带来什么影响呢？会，还是不会……

主要参考书目

市古贞次责编：《日本文学全史》（6 卷），学灯社 1979 年版。

久松潜一责编：《增补新版·日本文学史》（7 卷），至文堂 1979—1981 年版。

久松潜一：《日本文学史通说》，有斐阁 1973 年版。

加藤周一：《日本文学史序说》（2 卷），筑摩书房 1980 年版。

唐纳德·金：《日本文学的历史》（18 卷），中央公论社 1994—1997 年版。

小西甚一：《日本文艺史》（5 卷），讲谈社 1992 年版。

小西甚一：《日本文学史》，讲谈社 1997 年版。

西乡信纲等：《日本文学史》，厚文社 1953 年版。

西乡信纲等：《日本文学的古典》，岩波书店 1992 年版。

小田切秀雄：《日本文学史》（古典篇），麦书房 1976 年版。

日本文学研究资料刊行会编：《日本文学研究资料丛书》（80 卷），有精堂 1976 年版。

大曾根章介等编：《研究资料·日本古典文学》（13 卷），明治书院 1983—1986 年版。

《王朝物语集》：河出书房 1959 年版。

《源氏物语研究会编》：《〈源氏物语〉之探索》（14 辑），风间书房 1978—1989 年版。

唐木顺三：《中世文学》，筑摩书房 1955 年版。

有吉保编：《中世日本文学史》，有斐阁 1986 年版。

河北藤：《历史物语的新研究》，明治书院 1982 年版。

中野三敏：《戏作研究》，中央公论社 1981 年版。

盐田良平：《古典与明治以后的文学》，岩波书店 1979 年版。

片冈良一：《古典与现代文学的结合点》，中央公论社 1979 年版。

伊藤整、濑诏茂树：《日本文坛史》（24 卷），讲谈社 1978—1979

年版。

杉山平助：《文艺史五十年》，鳟书店 1943 年版。

中岛健藏：《回忆的文学》（5 卷），平凡社 1977—1979 年版。

奥野健男：《日本文学史——从近代到现代》，中央公论社 1970 年版。

长谷川泉编：《日本文学新史》，至文堂 1986 年版。

伊豆利彦：《日本近代文学研究》，新日本文学出版社 1979 年版。

田中宏明：《日本近代小说史的发展》，塘鹅出版社 1971 年版。

中村光夫：《日本近代小说》，岩波书店 1989 年版。

小田切秀雄：《明治文学史》，潮出版社 1973 年版。

中村光夫：《明治文学史》，筑摩书房 1975 年版。

本间久雄：《明治文学》（全 2 卷）东京堂 1943 年版。

吉田精一：《明治大正文学史》，东京修文馆 1948 年版。

吉田精一：《明治大正文学史》，樱枫社 1980 年版。

臼井吉见：《大正文学史》，筑摩书房 1975 年版。

平野谦：《昭和文学史》，筑摩书房 1975 年版。

佐佐木基一：《昭和文学诸问题》，现代社 1956 年版。

小田切秀雄：《现代文学史》（全 2 卷），集英社 1975 年版

伊藤整等编：《日本现代文学史》（2 卷），讲谈社 1980 年版。

伊豆利彦等：《日本现代文学史》，三一书房 1982 年版。

吉田精一：《现代日本文学史》，筑摩书房 1982 年版。

荒正人等：《概说现代日本文学史》，塙书房 1953 年版。

丸山静：《现代文学研究》，东京大学出版会 1956 年版。

中村光夫：《日本的现代小说》，岩波书店 1992 年版。

山田清三郎：《无产阶级文学史》（全 2 卷），理论社 1954 年版。

《日本无产阶级文学大系》（全 2 卷），诚进堂 1954 年版。

尾崎秀树：《大众文学史》，讲谈社 1989 年版。

松原新一等：《战后日本文学史・年表》，讲谈社 1978 年版。

喜多川恒男等编：《二十世纪日本文学》，白地社 2005 年版。

本多秋五：《物语战后文学史》（上、下卷），新潮社 1979 年版。

佐藤春夫：《战后文学三十年》，光和堂 1976 年版。

伊狩章：《砚友社文学》，塙书房 1961 年版。

高田瑞穗：《日本唯美派文学》（中译本），人民大学出版社 1988 年版。

本多秋五：《白桦派的文学》，新潮社 1960 年版。

久野收、鹤见俊辅：《日本的现代性——白桦派》，岩波书店 1978 年版。

广津和郎等：《白桦派文学》，有精堂 1974 年版。

吉田精一：《自然主义研究》（2 卷），东京堂出版社 1976 年版。

高田瑞穗：《反自然主义文学》，明治书院 1980 年版。

长谷川泉等编：《无赖派文学研究与事典》，洋文社 1975 年版。

吉田精一：《唯美派作家论》，樱枫社 1981 年版。

[General Information]
书名=日本小说史
作者=叶渭渠著
页数=453
SS号=12467886
DX号=
出版日期=2009.09
出版社=北京大学出版社